



ARTILUGIO REVISTA

**PUBLICACIÓN
Nº4**

*Políticas
de lo vivo*



Universidad
Nacional
de Córdoba

ISSN: 2408462X

DIVISOR (1968), by Lygia Pape

Nota editorial



En este **cuarto número**, la Revista ARTilugio propone diversos acercamientos a las **Políticas de lo vivo**, eje que nucleó en convocatoria abierta textos teóricos y ensayos, y una obra artística.

Desde las interpelaciones que puede suscitar este eje, invitamos a pensar las implicancias de los vínculos que se establecen en las prácticas artísticas que fundan sus sentidos en el encuentro presente con las/os otras/os. En el arte contemporáneo, los intereses particulares de las artes escénicas se han expandido al campo visual, sonoro y audiovisual, revisando la condición presente de la ejecución artística. Esto problematiza las nociones de presentación/representación en función del encuentro azaroso entre los materiales artísticos y los espectadores. Del mismo modo, el giro performativo de la cultura ha tomado modelos de análisis del campo artístico para abordar los rituales sociales desde una perspectiva antropológica, revisando la pedagogía, las representaciones religiosas y políticas, los medios de comunicación y la puesta en escena de la realidad, entre otros.

En este sentido, en la sección **Reflexiones**, los textos seleccionados de la convocatoria proponen diferentes acercamientos a la pregunta acerca de lo vivo, la cual invita a explorar los acontecimientos productivos y la condición emergente de lo vital, revisando jerarquías y distribuciones de poder ya establecidas, para dar lugar a nuevos vínculos y procesos de creación conjunta.

Para continuar con el diálogo, en el **Dossier** encontramos dos artículos de especialistas que convocamos especialmente para este número, Dra. Valeria Cotaimich y Dr. Alberto (beto) Canseco, quienes aportan al debate en torno a las políticas de lo vivo desde lo teórico y lo experiencial.

Valeria Cotaimich, docente investigadora en artes y ciencias (sociales, políticas y de la salud), comparte sus reflexiones en torno a los *bienes comunes* y las problemáticas surgidas del modo de producción y subjetivación capitalista patriarcal hegemónico. Para ello, Cotaimich emprende lo que denomina “(des) montaje transdisciplinar”, el cual pone en juego saberes disciplinares (del campo de las artes y de las ciencias), no disciplinares e indisciplinados.

Beto Canseco, investigador en estudios de género, feminista prosexo y activista de la disidencia sexual, nos invita a problematizar las relaciones entre lo vital y el movimiento de lo imprevisible, frente a las regulaciones del movimiento que se articulan en la matriz heterosexual. Retomando el concepto de performatividad del género de Butler, que parece develar el carácter móvil de algo que se intenta normativizar y aquietar, es posible repensar las performances artísticas en tanto transgreden esas regulaciones y desnaturalizan determinados rituales sociales.

En la sección **Seguimientos**, el equipo de Comunicación del CePIA se adentra en el proceso de trabajo de dos proyectos radicados en 2017. Natalia Saraí Saldívar Halac sigue de cerca a *Villerxs*, proyecto que utiliza la danza como herramienta para preguntarse acerca de la construcción de las identidades corporales de jóvenes cordobeses en situación de vulnerabilidad. Por su lado, Henry Mainardi reflexiona sobre los procesos colectivos de creación en el proyecto *Laboratorio de improvisación musical guiado con lenguaje de señas*, en relación a los roles en la improvisación y los dispositivos que permiten una acción creativa integradora.

En **Diálogos** invitamos a lxs directores escénicos Jorge Villegas y Cristina Gómez Comini y al investigador Gustavo Blázquez a pensar desde qué enfoque o perspectiva entienden *lo vivo* en su propia práctica (artística, teórica, pedagógica) y qué aspectos de lo emergente social y político resultan un interés o desafío para el arte con-

temporáneo. En la charla reflexionan acerca de lo estético en oposición a lo estático, de lo imprevisible del trabajo creativo con otrxs, del binomio vida-muerte como una categoría improductiva para comprender la contemporaneidad y revisan el vínculo con los espectadores como la posibilidad de tener *experiencias colectivas* en el teatro.

Por último, en la sección **Indeterminación**, la colectiva feminista de artistas Hilando las sierras presenta su gesto-performance “Ejercicios para conjugar el verbo abortaré”, un proyecto que conjuga diferentes acciones, performance e intervenciones callejeras, en busca de despojar la palabra “aborto” de un sentido unívoco, pensándolo como “acto de subversión al sistema patriarcal”.

De esta manera, en el #4 de ARTilugio encontramos diferentes miradas y acercamientos a la problemática de lo vivo, desde la reflexión teórica, el ensayo, lo vivencial, las (in)disciplinas artísticas, buscando aproximarnos desde diferentes ángulos a lo siempre móvil e imprevisible.



¿Qué juego queremos jugar? La fisura del cotidiano mediante la performance postpornográfica



Nicolás Aravena

Investigador independiente
Córdoba, Argentina
tardes.eternas@gmail.com

Fecha de recepción: 28/09/17 Fecha de aceptación: 23/02/18

Resumen

La cotidianidad se construye en campos de juego por medio de los discursos que nos delimitan, ya sea en la calle o internet. Estos se apropian desde los márgenes de lo público, haciéndonos asumir que nada dentro del paradigma neoliberal deja de condicionar las estructuras que habitamos y conocemos como la Realidad. Hoy, gran parte del cotidiano se basa directa o indirectamente en lo pornográfico, y es allí donde el arte debe intervenir, en particular mediante la performance postpornográfica, que puede ser clave a la hora de fisurar estructuras normativistas y permitirnos deliberar realmente qué juego dentro de nuestra existencia queremos jugar.

Palabras claves

Cotidiano
Virtualidad
Performance
Postpornografía
Fisura



Abstract

Everyday life is built on playgrounds through speeches that delimit us, whether on the street or on the internet. These are appropriated from the margins of the public, making us assume that nothing within the neoliberal paradigm stops conditioning the structures we inhabit and know as Reality.

Today, much of the quotidian is directly or indirectly based on the pornographic, and it is there where art must intervene, particularly through post-pornographic performance, which can be key at the time of fissuring normativist structures, and allowing us to deliberate over what game we want to play in our existence.

Keywords

Quotidian

Virtuality

Performance

Post.pornographic

Fissure



EL JUEGO DE LA COTIDIANIDAD

Tiempos de interconectividad, la información flota y se almacena en cualquier lado, no sabemos qué hacer con tantas opciones. Miles de ventanas abiertas en el navegador, el mundo que antes solía estar dosificado en instantes, ahora se expande en una matriz imposible de afrontar. El Yggdrasil cibernético permite darle forma al ocio y convierte el tiempo en vértigo.

En el campo de juego que constituye nuestro cotidiano, toda oferta nos lleva al eventual circuito eterno de frustración-excitación-frustración, debido a que lo que consumimos son sueños, nada tangible ni resuelto. A grandes rasgos, se trata de pornografía, pero siguiendo a Preciado diremos más específicamente que se trata de “la sexualidad transformada en espectáculo, en virtualidad, en información digital, o, dicho de otro modo, en representación pública, donde ‘pública’ implica directa o indirectamente comercializable”.¹

Convivimos en el juego de la Realidad sin conocer sus reglas, accionamos por inercia ante lo que parece evidente, pero no somos del todo conscientes del papel que ejercemos allí. Será el arte en su función crítica de resquebrajar el tejido estructural de la sociedad el encargado de hacernos reflexionar sobre un lugar dentro del juego. En ese aspecto, la performance postpornográfica tendrá una resonancia importante a la hora de trastocar los discursos que gobiernan nuestra normatividad y que construyen el juego de lo cotidiano en nuestros cuerpos.

1 Preciado, Testo yonqui, 179.

THE CHAT ROOM: EL OBSERVADOR OBSERVADO

Chaturbate.com es una web con dinámica similar a aquellas antiguas casillas *peepshow* de los años setenta. Muestra en vivo y en directo a chicas, chicos, parejas, grupos, gays, lesbianas y transexuales que realizan performances de carácter sexual frente a sus webcams. El objetivo del performer es levantar el interés del visitante anónimo mediante juegos y actos sexuales, para que termine pagando un “private show” a través de una cantidad considerable de Tokens (la moneda virtual del sitio). En esos “private show” se puede generar intercambio visual de tipo sexual (lo más común), pero también de tipo personal.² Lo interesante es que los performers pueden estar varias horas transmitiendo para una audiencia rotativa, sin obtener un “private show” y, ante la necesidad de generar un lazo con sus visitantes, muchas veces sólo terminan conversando hacia la cámara, opinando sobre temas que les resulten relevantes y sociabilizando con ellos más allá de lo sexual, aunque no pierden de vista que aquello es el objetivo primordial.

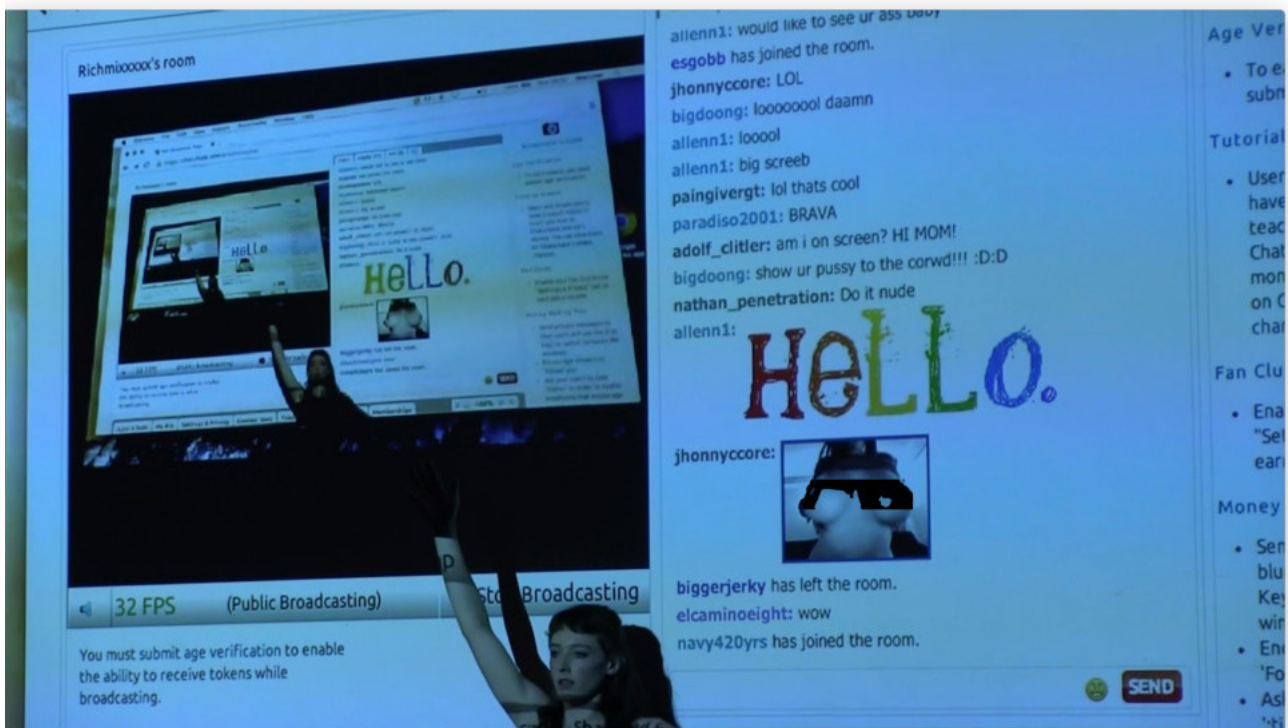
Este nivel de hiperintimidad que el sitio produce deja la sensación de que internet ofrece zonas de confort ante el ajetreo del tráfico informativo. Relativamente equivalente a cuando la gente que vive en la ciudad corre al campo por el fin de semana para olvidarse de la contaminación acústica. La

2 En el capítulo 5 de la primera temporada de la serie documental “Hot girls wanted: Turned on” (Herzog & Company, 2017) se muestra la historia de una relación a distancia que mantiene un modelo *sexcam* con uno de sus principales visitantes. La historia supera los límites de lo meramente sexual, pese a estar atravesada diametralmente por aquello.

intimidad virtual parece ser un refugio para el o la cibernauta, pero aquello es simplemente otro costado más del juego de lo cotidiano ¿Qué tan conscientes estamos de ello? ¿Se podrá evidenciar ese refugio y trastocarlo?

Conectarnos a una realidad ideal y estratégica como la que nos ofrece internet, donde todo parece mucho más controlable a la hora de definir nuestros modos de actuar, de dirigirnos y de interpretar, termina siendo igualmente una cotidianidad restrictiva como la de la calle, ya que ordena a la perfección nuestras reglas de acción, coartando así las opciones de reacción que como usuarios podemos generar.

así como noticias o artículos que muy superficialmente leemos. Es claro que nuestro campo de intervención dentro de aquella realidad está zanjado de antemano. En Chaturbate.com la lógica es la misma, sabemos a lo que vamos, esperamos encontrar modelos de sexcam dispuestos a producir y complacer nuestro deseo. Por ello, resulta interesante destacar la performance “The chat room” del año 2016 realizada en el espacio cultural “The Cell” ubicada en Bristol, Londres. La performance interpretada por Jake Williams en colaboración con la artista de danza Rebecca O’Brien trastoca ese pacto de “convivencia cotidiana” que los usuarios de Chaturbate asumen al ingresar al sitio.



Facebook, Instagram, Youtube, aparentemente sus objetivos son claros, aunque nos pasemos la tarde “scrolleando” fotos o comentarios de amigos,

La performance comienza con Rebecca conectándose como modelo al chat de la página, mostrando a través de su webcam sólo un costado del

escenario en donde realizará su acto; en el otro, ya está reunida una audiencia observando. Los artistas proyectan sobre la pared del escenario el recuadro del chat en el que ella y sus usuarios comparten la sesión. De este modo, el público presente en la sala puede apreciar las reacciones de los usuarios, que ignoran ser observadores- observados.

La performance a lo largo de una buena cantidad de minutos se basa en Rebecca bailando al compás de diversas mezclas electrónicas proporcionadas por su compañero, mientras los usuarios de su sala de chat entran y salen decepcionados después de verla un rato, o bien, evidencian su incompreensión y curiosidad. La danza de Rebecca sigue en una espiral de incitación que puede ser catalogada incluso de erótica, la afluencia de usuarios en la sala de chat no se mantiene en un número fijo. Por algunos instantes Rebecca es la sensación de Chaturbate; sin embargo, la performance llega a su punto culmine cuando la bailarina -ya en ropa interior- levanta de la mesa la notebook en la que había estado transmitiendo y evidencia ante los usuarios de la web la audiencia que había estado observándolo todo. Al notar al grupo de jóvenes saludando sonrientes a la webcam, la mayoría de los usuarios prefieren no entender de qué trata la acción y abandonan la sala de inmediato, mientras que otros lo toman con más humor³. Minutos después, la página web bannea la cuenta de Rebecca por no acogerse al reglamento interno.

La artista trastocó el juego de aquella cotidianidad virtual, no fue sólo ella quien estaba siendo

observada, en realidad su performance incluía a todos los usuarios de la web quienes con sus reacciones y comentarios complementaron el acto.

TODOS SOMOS PARTE DEL JUEGO

El arte puede trastocar el orden social en el que nos movilizamos, cuestionarlo y dinamitarlo. Chaturbate.com, como toda organización, posee una idea de orden social mantenida bajo reglamentos y protocolos. "The chat room" deja en claro que no son sólo modelos de sexcam quienes activan la dinámica performativa de la página. Los y las usuarios también forman parte de la acción y evolución del juego. En su calidad de productores y demandadores de deseo, activan un sistema de control dentro del capitalismo post-fordista que Preciado llamó Biocapitalismo y que está regido por la industria Farmacopornográfica, donde la natalidad puede ser controlada mediante dispositivos moleculares (la píldora anticonceptiva, por ejemplo), dejando que la eyaculación pierda su razón fecundadora y encuentre en la pornografía un nuevo destino económico-social por medio de la potencia gaudendi o fuerza orgásmica de los cuerpos, que hace referencia a toda "potencia (actual o virtual) de excitación (total) de un cuerpo. [...] La fuerza orgásmica reúne al mismo tiempo todas las fuerzas somáticas y psíquicas, pone en juego todos los recursos bioquímicos y todas las estructuras del alma".⁴

3 Uno de los usuarios, al ver a la audiencia, escribió: "Turn to cam back on the audience. I wanna cum all over their faces" ["Apunta la cámara de nuevo hacia la audiencia, quiero acabar en sus rostros"].

4 Preciado, *op cit.*, 38-39.

Cuando el juego farmacopornográfico se evidencia mediante una ruptura, el escenario se desborda y los roles cibernéticos se revelan a sí mismos, entonces entendemos que formamos parte de un espectáculo del que irremediamente otros mirarán. También cabría preguntarse, ¿qué tan propios son nuestros deseos dentro de este juego, si sus reglas ya han sido delimitadas de antemano?

Aunque estemos protegidos en la privacidad de nuestras casas y en un rincón resguardado de internet, asumimos, sin saber, un papel en este juego virtual en el momento en que decidimos otorgarle Tokens e interactuar activamente con quien está frente a la webcam. El orden de la realidad queda frágil ante la irrupción del arte, que al igual que un cáncer desarticula el normal funcionamiento de un cuerpo, en este caso de un cuerpo socio-virtual.

La performance resulta, entonces, una llave que abre las posibilidades de entender las amarras del tejido de este cuerpo y, al mismo tiempo, de generar fisuras en él. Sentirse desprevenido, absurdo y perturbado ante la ejecución de esta puede ser un comienzo para cuestionarse el orden social y los deseos que nos rigen tanto en la calle como en los sitios de internet que frecuentamos. La performance resulta punzante, ya que, como explica Lucía Egaña:

En el arte la performance reúne cuatro características básicas: tiempo, espacio, cuerpo y relación directa con otro. Son obras que suceden, que no se pueden reproducir porque se basan en la presencia del cuerpo en un acontecimiento único.⁵

Los actos performáticos tienen la capacidad de producir múltiples significaciones. Por lo tanto, vale aclarar que la performance arriba descrita también puede coaccionar otros sentidos posibles.

EL POSTPORN COMO ACCIÓN POLÍTICA PERFORMÁTICA

Los actos performáticos han sido recurso importante para que expresiones subversivas como la postpornografía⁶ puedan criticar y poner en entredicho el binarismo de género, el orden heteronormado o el encubrimiento del deseo que los otros cuerpos, no reconocidos por la sociedad, producen. A través del feminismo pro-sexo,⁷ la postpornografía ha tomado un rol preponderante como manifestación de aquellos que han sido marginados tanto por el orden social como por las consignas feministas convencionales: transexuales, travestis, intergéneros, drag queens y drag kings, lesbianas, mujeres de la comunidad negra y seropositivos. Incluso mujeres de clase social baja no veían reflejadas algunas de sus problemáticas dentro del marco de lucha del feminismo más institucionalizado e instrumentalmente político.⁸ Ante esto, re-

6 Término acuñado por la artista Annie Sprinkle.

7 Ellis Wiss fue una de las primeras feministas que en la década de los 80 consideró necesario separar e identificar su ideología feminista como pro-sexo, ya que no estaba de acuerdo con la abolición de la pornografía ni de la prostitución que promulgaban feministas como Catherine MacKinnon.

8 Campañas como las de Hillary Clinton en 2016 se apoyaron fuertemente en el movimiento. Por otro lado, la abogada Catherine MacKinnon, reconocida militante feminista en contra de la pornografía y la prostitución, realizó en 2010 una conferencia al respecto en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, donde fue atentamente escuchada y ovacionada por un auditorio repleto. Este hecho contrastó con la mirada de la conferencista María Luisa Maqueda Abreu, quien al día siguiente sostuvo que "no debía verse a todas las mujeres en prostitución como víctimas", aduciendo que en el proyecto migratorio de muchas la prostitución se

5 Egaña, "La pornografía como tecnología de género", 5.

sultaba urgente replantear nuevos discurso dentro del movimiento, identificar el problema de la desigualdad sexual como una consecuencia directa del orden heteronormado y no como un eventual cambio de posiciones en la dinámica de géneros. Este feminismo buscaba dinamitar todo el sistema establecido, así como lo explica Despentés al final de su teoría King Kong.⁹

El esfuerzo estaba enfocado en desarraigar cualquier condición prefigurada que el género pudiese ostentar dentro del juego de lo social cotidiano. En ese sentido, condiciones como la feminidad “aparece[n] como producto de una construcción repetitiva, o, como un proceso de repetición regulado a través del que se produce y se normaliza el género”.¹⁰

La pornografía y otros elementos culturales profundamente arraigados, que perpetúan conductas heteronormativas en la sociedad, operan como indicativos de comportamiento, al punto de que la pornografía pasa a ser menos un artificio, una ficción y más una verdad, no tanto por el dispositivo documental que lo caracteriza (mostrar explícitamente la penetración y eyaculación), sino porque genera una conciencia del placer que se supone sólo puede acogerse por medio de un pene erecto que funcione activamente y de determinada forma. El deseo y la satisfacción solo son resueltos desde el actor que penetra y establece su huella sobre el sujeto pasivo,

contempla abiertamente como una opción más. Las posturas de Abreu no tuvieron el mismo impacto ni aceptación que las de Mackinnon, lo cual revela el fuerte peso político e institucional que ha ganado el feminismo abolicionista durante los últimos años en el país y en el mundo.

9 “El feminismo es una aventura colectiva, para las mujeres, pero también para los hombres y para todos los demás [...] No se trata de anteponer las pequeñas ventajas de las mujeres a los pequeños derechos adquiridos de los hombres, sino de dinamitarlo todo.” (Despentés, *Teoría King Kong*, 121)

10 Egaña, *op. cit.*, 5.

así se entienden las dinámicas de lo porno. Román Gubern acota las implicancias del acto masculino eyaculador visible como un gesto que, si bien innecesario dentro del accionar sexual íntimo, es importante para que el género refuerce su carácter masculinista, el cual su audiencia valora:

El semen sobre el rostro femenino, que la mayor parte de actrices confiesan detestar, además de verificar para el mirón la autenticidad de la eyaculación masculina, implica un mancillamiento simbólico del sujeto poseído por medio de una marca visible de posesión y de dominio. Viene a constituir una marca del macho sobre la parte más expresiva y emocional del cuerpo de la hembra dominada y poseída por él.¹¹

Reaccionando a esto, los cuerpos marginados e invisibilizados por el porno y la industria heteronormada apostaron por la performance para irrumpir en aquel tejido que ya se había constituido. Ahí fue donde la ex actriz porno Annie Sprinkle decidió tomar el rumbo de su carrera, en la tarea de generar un porno que le pareciese más interesante y contrahegemónico, que sirviese para cuestionar aquel orden heteronormado que adoctrinaba a los espectadores. Su primera performance, llamada “Post-Porn Modernist”, se valía de su experiencia para construir un relato que desbaratara la lógica pornográfica. Su audaz “Public Cervix Announcement” invitaba a los asistentes a revisar mediante un espéculo su vagina, ironizando sobre los populares *medical shot* de las películas porno, en donde los genitales son vistos en primer plano.

Sprinkle invitaba a lxs espectadores a romper sus fantasías, se podía ver mucho más de lo que se permitía ver en el porno, pero al mismo tiempo

11 Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones*, 21.

se desmitificaba la construcción realista y obscena de este. Esto era una vagina, no una simulación. Sprinkle con gracia invitaba a mirar tanto como fuese posible. Los asistentes no se quedaban más de diez segundos observando, ellos también eran parte de la performance, tal como los usuarios que estaban en la sala de chat de Rebecca, la diferencia es que Sprinkle desde un principio evidenció que todos éramos parte del juego.

Sprinkle, a través de sus performance, introduce la noción de “identidad fluida”, que tiene que ver con la eyaculación femenina, ignorada por la pornografía tradicional y, al mismo tiempo, por el feminismo, ya que aquel fluido –a diferencia de la leche materna y la menstruación– no era visible y se generaba únicamente por medio del placer. La eyaculación femenina por muchos años fue objeto tabú en discursos públicos (como casi todos los elementos que construyen la sexualidad femenina). Sprinkle dinamita el juego de roles que el porno establece en sus participantes, la eyaculación masculina no es el único fluido a tomar en cuenta para la satisfacción del deseo: “A través de la reivindicación de la eyaculación femenina de Annie Sprinkle, se elaboraba una performance que obviaba la diferenciación sexual en la puesta en escena del placer puro, del sexo sin segundas intenciones”.¹² Hoy en día, la categoría *squirting* es una de las etiquetas más buscadas en los sitios pornográficos.¹³

La performance postporno se pone al servicio de la creación de un espacio político obturado por otros discursos, cuestiona el sexo, el orden heteronormativo y los roles de género. Como explica

Pablo Semán, en un momento histórico donde deliberamos sobre lo que antes era mandado como obligatorio para nuestros géneros, “una performance postporno muestra los puntos de sustentación de una arquitectura de lo sexual que a muchos les duele y a otros les abre posibilidades.”¹⁴ Como un golpe que rompe una pared y evidencia sus estructuras, las performances activan los cuestionamientos de quienes se han excitado políticamente por su lenguaje, por su acto. A diferencia de otras expresiones artísticas, la performance quiere corromper de manera incisiva la pretendida normalidad de una hora, de un día y de una vida. Darnos cuenta de qué rol jugamos en el tablero y de si acaso queremos conscientemente asumir ese rol.

DESBARATANDO DESDE LOS MÁRGENES

Si hablamos de performance postporno en ambientes locales, resulta imposible obviar aquella realizada el miércoles 19 de julio de 2015 en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, que atrajo la atención de la prensa. La performance realizada por el grupo español PostOp formaba parte de un ciclo sobre las temáticas postporno, que se realizaba cada miércoles en la Facultad, y tuvo la “fortuna” de caer sobre el ojo público por la denuncia (legítima, en todo caso) de un grupo político de izquierda que alegaba que los performistas se echaron sobre la mesa que ocupaba su partido para difundir propaganda y

¹² Egaña, *op. cit.*, 5.

¹³ *Squirting*: término en inglés para denominar a la eyaculación femenina.

¹⁴ Semán, “El postporno no es para que te excites”, 5.

terminaron masturbándose y acabando allí, sin limpiar nada.

Desde el rector al ministro de educación de aquel momento, todas las voces de autoridad consideraron inapropiada la acción y el espacio en donde se realizó. Condenaron, por sobre todo, el exhibicionismo, lo que dio pie a cubrir la noticia desde un profundo amarillismo por parte de la prensa. A pesar de todo, la performance consiguió poner el postporno en el radar de la sociedad por un par de días; por consiguiente, el cuestionamiento tanto a los roles de género como a la noción de satisfacción del deseo se puso en entredicho escuetamente en el orden de nuestro cotidiano. El juego se desveló. Como explica Semán en su ensayo dedicado al tema, esta clase de episodios escandalizan porque saben “que es preciso contraponer una voz activa a una naturalidad que encubre una voz de orden que se borra como tal y habla desde la oscuridad”.¹⁵

Realmente no era un acto de exhibicionismo (o, bueno, sí lo era si nos queremos quedar con el mero escándalo); en realidad, lo que lxs PostOp realizaron fue desde los márgenes desbaratar una identidad. La performance, más que sexualizar a los espectadores, cargaba un efecto simbólico de desestructuración del juego de lo cotidiano, de las cosas que se asumen como tal. Se trataba de una reflexión crítica. No por nada el acto incluía a una chica travestida siendo penetrada con un dildo por otra.

Quisiera rescatar otro ejemplo latinoamericano de performance postpornográfica, reseñado por la antropóloga Mónica Maritza Ramos González,

esta vez en Bogotá, en la zona de Chapinero. La artista Ángela Roblez¹⁶ realizó la intervención llamada “¿Dijo usted lesbiana?”, en la cual mediante carteles que contenían expresiones colombianas despectivas hacia las lesbianas, pegados en distintos puntos de la ciudad, ponía en entredicho el lenguaje como arma para “apropiarse del insulto (arepera, gayina) para romper las imágenes y los significados que produce, romper el aparente uso público y privado que establecen las palabras, resignificar”.¹⁷

Aquello implica, nuevamente, desde los márgenes dinamitar mediante una reflexión política el juego de la realidad que nos rodea. Por ende, aquel trabajo apuesta a la creación y representación de imágenes por parte de las propias lesbianas, empezando por el lenguaje, apropiándose del insulto para ahora definir su identidad (o parte de ella) en el espacio urbano, como un acto que ataca al juego de la Realidad y normatividad.

REPLANTEANDO EL JUEGO DE LO COTIDIANO

La performance se establece como un intercambio de miradas políticas en el espacio que habitan los cuerpos vivientes, desde los sitios de internet hasta nuestra vida pública. Replantarse los horizontes pergeñados de antemano por otros y revelar las industrias presente en todas estas nociones, especialmente en aquellas relacionados con la producción de deseo sexual –como lo son

¹⁵ Semán, *op. cit.*, 4.

¹⁶ Conocida como Alias Angelita.

¹⁷ González Ramos, “Porno, pornógrafos, monstruos”, 98.

Chaturbate.com o la pornografía arquetípica-. Siguiendo a Preciado, diremos que los parámetros del capitalismo moderno están cimentados en la industria farmacopornista donde:

El dispositivo pornográfico está vinculado al mercado y a los medios de comunicación que crean, dan forma y materializan las necesidades del imaginario, los gustos del consumidor, lo que los convierte en productores de necesidades y fantasías en el tránsito de lo industrial a lo postindustrial.¹⁸

Para atacar esto, el postporno como campo de acción artístico se vuelve necesario, no sólo para dejar una huella que únicamente establezca la presencia de un colectivo disidente en el ambiente, sino también para construir una voluntad revolucionaria en quien reciba la performance, o sea,

nostrxs. Primero, al comprendernos como parte de un juego y, segundo, al ponernos en la frontera de dos caminos, uno que nos permite seguir en ese juego o inventarse uno nuevo, uno verdadero, uno en el que sí queramos participar. También somos performers (a nuestro pesar o no) en una creación colectiva infinita y caótica.

18 González Ramos, *op. cit.*, 91.



Bibliografía

Virgine Despentès, *Teoría King Kong* (España: Melusina, 2007).

Lucía Egaña, “La pornografía como tecnología de género. Del porno convencional al post-porno. Apuntes *freestyle*”, *La Fuga*, 9 (2009), consultado en abril de 2017 en <http://2016.lafuga.cl/la-pornografia-como-tecnologia-de-genero/273>

Mónica Maritza Gonzáles Ramos, “Porno, pornógrafos, monstruos. Una aproximación postpornográfica al cuerpo Bogotano”, *Maguaré*, 29, 2 (2015): 71-104, consultado en abril de 2017 en <http://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/61667>

Roman Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones* (España: Anagrama, 2005).

Beatriz Preciado, *Testo Yonqui*, (España: Espasa Calpe, 2008).

Pablo Semán, “El postporno no es para que te excites”, *Anfibia*, (s/d), consultado en abril de 2017 en <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/el-postporno-no-es-para-que-te-excites/>

Videografía

The Chat room. Consultado en abril de 2017, disponible en <http://www.theroomisopen.com/>

“¿Dijo usted lesbiana?”, en Youtube. Consultado en abril de 2017, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=uzh88unLPig>



Biografía

Nicolás Aravena

AUTOR

Estudiante de la carrera Licenciatura en cine y televisión de la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente se encuentra realizando su Tesis, enfocada en las problemáticas del género pornográfico enfrentado a las nuevas irrupciones culturales que proponen otra identidad a nuestras sexualidades.



Nicolás Aravena

CONTACTO:

tardes.eternas@gmail.com

Mercado de Arte Contemporáneo: hacia una sociología crítica



Kevin Cabrera Zapata

Investigador independiente

Córdoba, Argentina

keviin_1693@hotmail.com

Fecha de recepción: 28/09/17 Fecha de aceptación: 23/02/18

Resumen

El encuentro suele ser un acontecimiento poco frecuente entre profesionales del campo del arte, especialmente cordobés. Pero cuando ocurre, como lo fue la quinta edición del Mercado de Arte Contemporáneo-Arte Avanza, se evidencian prácticas propias de un reaccionar con otros y una distribución de roles determinados. Las evidencias pueden ser muy sutiles o muy visibles dependiendo de los intereses de cada sector que conforman este evento.

Las relaciones entre los actores involucrados en la gestión y participación del Mercado de Arte han podido dar cuenta de una serie de prácticas que resultan de este interactuar con otros:

Las Prácticas Naturalizadas, basadas en tradicionalismos del campo del arte fuertemente arraigados, fundadores de conceptos y valores que definen y condicionan los proyectos artísticos. Las Prácticas Direccionadas, aquellas que apuntan hacia objetivos particulares y conllevan respuestas específicas y controladas. Las Prácticas de Supervivencia, que aparecen con el fin de mantener puestos y asegurarse roles dentro del evento, evitando quedar fuera siendo rechazados. Las Prácticas de Desborde, ocasionadas al filtrarse conflictos por medio de fisuras dentro de la organización del evento. Las Prácticas Dialogales, resultan de la interacción entre profesionales del arte lo que contribuye a entablar lazos y extender contactos comerciales y laborales.

Palabras claves

*Prácticas Naturalizadas,
Prácticas Direccionadas,
Prácticas de Supervivencia,
Prácticas de Desborde,
Prácticas Dialogales.*



Abstract

The relationships between the actors involved in the management and participation of the Art Market have been able to account for a series of practices that result from this interaction with others:

Naturalized Practices, based on strongly rooted traditionalisms of the art field, founders of concepts and values that define and predetermine artistic projects. The Directed Practices, those that aim towards particular objectives and entail specific and controlled responses. The Survival Practices, which appear in order to maintain positions and ensure roles within the event, avoiding being left out by being rejected. The Overflow Practices, caused by leaking conflicts through fissures within the organization of the event. The Dialogical Practices result from the interaction between art professionals what contributes to establish ties and extend business and labor contacts. This paper analyzes such practices.

Keywords

Naturalized Practices

Directed Practices

Survival Practices

Overflow Practices

Dialogical Practices.



Agosto de 2017. Cabildo de Córdoba y Plaza San Martín. Córdoba Capital, Argentina. Quinta edición de Mercado de Arte Contemporáneo – Arte Avanza. Distintos referentes del arte visual reunidos en un mismo lugar. Diversos públicos visitando, conociendo, disfrutando. Consigna: empaparse un “poco”, un “más o menos” o un “bastante” de esto que se da en llamar arte contemporáneo.

Transcurridos los cuatro días de duración, podemos entonces realizar una serie de análisis con respecto a lo acontecido en el mercado. Lo obviamente medible del evento será aquí tan sólo mencionado, puesto que resultaría una banal repetición de otros análisis realizados al respecto. Podemos afirmar, entonces, que la concurrencia

fue cuantiosa, las ventas de obras han sido muy favorables y han superado ediciones anteriores. La promoción del federalismo se hizo evidente con la presencia de numerosas galerías y artistas locales. La propuesta curatorial logró amoldar (en un espacio-tiempo poco convencional para ámbitos expositivos de arte) tanto producciones como actividades, conferencias, mediaciones, residencias, editoriales y más, todo en un nivel de diálogo, dinamismo y visibilidad pertinentes, logrando una eficacia y fluidez en el recorrido que casi parecía generarse de manera natural.

Pero ahondemos más. ¿Qué aspectos? Precisamente aquellos de los que no se habla, al menos oficialmente, aunque ellos sean, sin embargo, los



que construyan la esencia misma del mercado. Nos referimos a las conductas de los que participan, a sus intereses y a las posturas-roles que adoptan para alcanzarlos. Nos referimos también a las interacciones internas entre pares, las que justamente no se pueden apreciar, puesto que no se muestran al público, se esconden por detrás del circuito y las obras de arte tampoco lo reflejan.

En el mercado se ha logrado algo que no sucede seguido en el campo del arte local cordobés: el encuentro colectivo de los diversos referentes que lo conforman. Ya que el artista trabaja en su taller, el galerista en su galería y el coleccionista va a las muestras que le conciernen, estos actores –como tantos otros que hacen del arte contemporáneo local lo que es hoy– no se encuentran, no conviven. Quizás porque no lo necesitan, tal vez porque sus tareas se definen por pertenecer a ámbitos del arte diferenciados. Lo cierto es que no se han propiciado, intencionalmente o no, espacios que propicien un encuentro. Hasta que llega el Mercado de Arte Contemporáneo – Arte Avanza.

Este escrito resulta, así, un análisis para abrir el análisis. Es decir, pretende sentar las bases de un **estudio empírico** que plantee comenzar a pensar y pensar-nos (ya que somos muchos los que pertenecemos y formamos el campo del arte) sobre cómo el comportamiento y las relaciones que acontecen en el encuentro marcan perfiles, determinan puestos y roles diferenciados; y hasta pueden llegar a condicionar y ubicar tanto producciones como personas, por dentro, en el límite, o por fuera del ámbito artístico. Comprendamos, sin embargo, que lo que aquí se presentará dista bastante de ser

conclusivo en sentido determinante. No se espera realizar críticas deconstructivas a espacios y personas referentes del arte que han transitado por la feria y han aportado en distintos grados su trabajo y profesionalismo. Como dijimos, el mercado ya ha demostrado su eficacia y efectividad. Lo que deseamos es ampliar el debate de lo que aconteció en el mercado a niveles o puntos poco transitados de análisis. Estos ámbitos de discusión no se pueden presentar a nivel cuantitativo, tales como cuántas obras vendidas, cuánto público participó o cuántas galerías se hicieron presentes en esta edición. Tampoco lo haremos a nivel crítico del arte desde un punto de análisis de las categorías de “*lo contemporáneo*” en las obras presentadas.

Abriremos este análisis porque consideramos necesario **evidenciar** métodos y procedimientos internos de trabajo que son los desencadenantes de proyectos artísticos con determinados perfiles, como lo es el Mercado de Arte. En muchas ocasiones las personas involucradas son claramente conscientes de esas realidades; lo que pretendemos es que los mismos puedan verse comprometidos en un nivel de debate capaz de analizar las propias prácticas y construir nuevas alternativas superadoras. ¿Por qué es necesario? Porque este debate no se ha generado significativamente o sólo se construye de manera interna entre equipos de trabajo diferenciados, según afinidades personales o según relaciones laborales o comerciales.

Consideremos, primeramente, que quizás este debate no se pronuncia a viva voz, debido a que puede llegar a evidenciar métodos y prácticas que no ayuden a construir una buena imagen de los ac-

tores del campo del arte. Porque, en el caso de hablarse sobre el tema, se podrían poner en cuestión los roles que esos trabajadores están cumpliendo, eficaz o ineficazmente, en sus labores. También porque hay una suerte de conducta de autosalvación a través de la que es preferible ocultar procedimientos y sólo evidenciar resultados (en lo posible, buenos resultados). Porque es sabido que el secreto de todo éxito es el cómo se trabaja, y sabemos también que lo competitivo siempre ha estado presente en los ámbitos artísticos basados en una comparación de eficacia y efectividad abrumadoras.

El tratamiento para analizar conductas en un mercado de arte podría ser incómodo para los objetos de estudio en cuestión. Sin embargo, es desde un estado de incomodidad desde donde entendemos que se inician las bases de un análisis y de una reflexión de la propia práctica, que permiten ampliar horizontes y romper estructuras.

Los diferentes perfiles de personas que forman parte del evento demuestran ciertamente sus distintos intereses. Aunque el Mercado de Arte sea único y particular en su tiempo y se pretenda con ello crear objetivos que jueguen un papel abarcativo del arte contemporáneo local,¹ lo cierto es que, pese al evidente esfuerzo y más allá de que visiblemente se muestre a públicos y prensas un carácter de concordancia, la realidad es que cada sector que conforma el mercado aspira a alcanzar logros disímiles entre sí.

Los intereses siempre han sido múltiples y se evidencian en mayor o menor medida según

cada sector. Por ejemplo, claramente tenemos un conjunto de galeristas que promueven las ventas, amplían sus relaciones con coleccionistas y promocionan a sus artistas. Tenemos un panel para los espacios emergentes, que pretenden reconocimiento y visibilidad. También existe un sector municipal de la ciudad de Córdoba –promotor y organizador del mercado– que aspira a construir, desde el ámbito cultural, discursos políticos eficaces para con su mandato, atribuyéndose un carácter de beneficiador, potenciador y defensor del arte cordobés.

Hemos visto también un sector no definido del todo aunque con un objetivo en común, que es el de concientizar sobre el arte. Con el verbo *concientizar* –que no es lo mismo que *evangelizar*– pretendemos abarcar aquellos actos que apuntan a conseguir que el mercado funcione, entre sus múltiples enfoques, también como un ámbito de encuentro para la educación y el debate sobre arte contemporáneo en Córdoba. Aquí se pueden abarcar los espacios de residencias de artistas –*zona habitada*–, con el fin de promocionar procesos reflexivos de producción; de zona editada, dedicada a publicaciones sobre arte; de *auditorio*, en donde diversas conferencias, charlas, ponencias y mesas redondas permitieron hablar sobre variados ejes temáticos del arte; y también de *zona de mediación*, dedicada a atraer públicos diversos a una visita no sólo contemplativa, sino también reflexiva acerca de lo que se está apreciando.

En este entramado de intereses que pudimos nombrar a niveles generales (realizando una categorización superficial tanto de zonas y de protago-

1 Este sentido no es entendido como intención que pretende unificar un “arte federal” a nivel conceptual como categoría artística de clasificación. Sino a nivel organizativo, es decir, en cuanto ámbito de construcción y legitimación como Mercado de Arte Contemporáneo en la Ciudad de Córdoba.

nistas del mercado), nos proponemos confluir en clasificar y describir conductas y acontecimientos que suceden en este encuentro. *Evidenciarse en el encuentro* resulta aquí una necesidad imperante, para lograr cometidos por dentro del evento en sí. Contenidos incómodos para los participantes, ya que se basan en su propia práctica, la que naturalmente está oculta en su cotidiano trabajo individual (sectorial relevado a galerías, talleres o estudios) y que aquí, en el mercado, en el encuentro con otros, es evidenciada porque hay un otro que mira. Esto nos permite debatir y analizar las prácticas de los otros y las propias prácticas y, por sobre todo, deconstruir los misticismos que se ciernen en torno al trabajo artístico. Ese misticismo que es algo así como una capa invisible en donde podríamos deducir que hay alguien oculto, pero no sabemos quién ni cómo actúa y, además, sabemos que ese alguien se ha cubierto voluntariamente.

Clasificamos, de este modo, una serie de cinco prácticas basadas en las experiencias (traducidas empíricamente para su análisis) que ha dejado el transcurrir del mercado:

PRÁCTICAS NATURALIZADAS

Como dijimos, se ha construido una coraza en torno a las prácticas artísticas que ocultan la designación, distribución y tarea de cada cargo ocupado en el campo del arte. Esto es un procedimiento con marcada trayectoria que, construida en torno a la premisa de lo oculto, se alimenta de misterios e

interpretaciones que los “de afuera” crean al respecto. Resulta, entonces, algo así como una suerte de “tradición naturalizada” en donde se pretende no preguntar –o, al menos, eludir las preguntas– y, por ende, no se ponen en cuestión cuáles son los mecanismos de gestión que implican la selección y distribución de puestos laborales en espacios artísticos como lo es, por ejemplo, el Mercado de Arte Contemporáneo - Arte Avanza.

Decimos Prácticas Naturalizadas puesto que ya son prácticas casi incuestionables. Son aquellas conductas que permanecen immaculadas y que, por ello, logran hacer uso y, en ocasiones, abuso del poder para determinar mecanismos de distribución de roles y personales en ámbitos de gestión, producción y comercio de arte. Este tipo de prácticas suelen ser realizadas por los actores que están ubicados en niveles altos de trabajo, principalmente gestores, directores, curadores y jurados de selección, entre otros. Sus prácticas, sin embargo, afectan a un número importante de personas y las condicionan en múltiples aspectos, tales como asignaciones de determinados cargos, participación o no en eventos artísticos, remuneración, visibilidad y accesibilidad a espacios, etc. Estas prácticas no sólo se han naturalizado a sí mismas a lo largo del tiempo, sino que permiten naturalizar otras prácticas que se desencadenan al respecto, como un efecto dominó. La cadena de Prácticas Naturalizadas tiene distintos alcances y trayectorias, aunque siempre tengan ese carácter impermeable a casi todo tipo de cuestionamientos. Ya sea de manera consciente o inconscientemente, la mayoría de las personas que se ven limitadas

por estas prácticas contribuyen a su desarrollo y promoción al aceptarlas indiscutiblemente. Por ejemplo, notamos cómo en el mercado de arte se ha mantenido un espacio de estancamiento, inmóvil e inmaculado, de galerías y artistas que logran persistir edición tras edición. Y, por el contrario, otros espacios alternativos de arte, emergentes, con poca trayectoria y peso, se ven cuestionados y subestimados permanentemente. Los mismos deben adherir a una serie de requerimientos para no ser rechazados, los cuales determinan su participación.

Los artistas también son influenciados y, a su vez, realizan Prácticas Naturalizadas. Aunque los casos sean diferentes para artistas consagrados o emergentes, podemos afirmar que los artistas emergentes intentan conseguir de diversas maneras ubicarse como consagrados, mientras que los artistas consagrados pretenden mantenerse en su puesto, reafirmando. Ese *llegar* y ese *mantenerse* del que hablamos son procedimientos de una serie de Prácticas Naturalizadas acordes al contexto y a los condicionamientos que éste demanda para lograrlo.

De este modo, vemos cómo el conjunto de la comunidad artística se influencia constantemente por este tipo de prácticas, que se ha constituido como mecanismo primordial de funcionamiento.

PRÁCTICAS DIRECCIONADAS

Son conductas que se ven encauzadas según protocolos o determinaciones que son impuestas

por los encargados de la gestión del Mercado de Arte. Esto es un mecanismo que se basa, primeramente, en tradicionalismos del arte que son propios de un devenir histórico difícilmente excluyente, en su totalidad evidenciados en las Prácticas Naturalizadas referidas con anterioridad. En segundo término, estas prácticas permiten el control de los gestores en la mayoría de las decisiones que competen al mercado, tales como selección de galerías, distribución de espacios, fondos económicos, tiempos pautados, recorridos designados, habilitaciones de participación, etc. Con estas prácticas se ha creado un ámbito artístico que carece de posibles debates referidos a la gestión de la misma, en donde el público visitante –especializado o no en arte contemporáneo– no puede escaparse del rol otorgado –por acto divino, quizás– de contemplador y posible comprador, sin poder ampliar su mirada a un debate que lo lleve a discutir-se aspectos tales como: ¿por qué esto que observo es arte contemporáneo? ¿Cuáles han sido las categorías de selección y asignación de espacios? ¿Cómo ha sido posible concentrar un federalismo del arte en un mercado? ¿Cuál ha sido el o los conceptos de *federal* aplicados? ¿Cómo y cuáles son las categorías que han permitido constituir el arte contemporáneo actual?

No podemos subestimar a los públicos visitantes y darnos lujos de superioridad, pretendiendo negar que los mismos se formulen interrogantes como los mencionados o similares. Tampoco podemos reducir el espacio del mercado al recorrido y la contemplación automática. Sin embargo, las Prácticas Direccionadas atentan contra estas premisas, buscando desestimar el entorno artístico al sostenerlo

en un halo de misticismo y lejanía con respecto a los “desentendidos del arte”.

Las Prácticas Direccionadas no sólo determinan el rol del espectador, sino también los roles del artista, el curador, los galeristas, los disertantes de conferencias y hasta los mediadores encargados de las visitas. Determinan niveles de importancia entre profesionales y espacios, y mantienen condiciones para permanecer en el lugar. Cabe aclarar también que estas prácticas, por momentos, permanecen ocultas, ya sea total o parcialmente. Pero, en ocasiones, son necesariamente evidenciadas, puesto que construyen consensos de comportamientos y coordinaciones para el funcionamiento.

Los actores que realizan Prácticas Direccionadas se basan en las Prácticas Naturalizadas con la intención de tener fundamentos, o al menos pretextos, que los habiliten a realizarlas sin tener que lidiar con críticas al respecto. Las Prácticas Direccionadas, por ende, necesitan de Prácticas Naturalizadas para producirse. De este modo, podemos decir que las Prácticas Direccionadas son sustentadas por las Prácticas Naturalizadas. Esto puede llevar a confundirlas, aunque no son lo mismo. Veamos...

Las Prácticas Direccionadas son desencadenadas por las Prácticas Naturalizadas y, además, carecen del carácter indiscutible que éstas poseen. Su conducta se evidencia en momentos determinados, según circunstancias específicas y, por ende, no presentan protocolos estancos que puedan ser mantenidos en el tiempo o replicarse en otros espacios similares como sí lo hacen las Prácticas Naturalizadas. Algo más a tener en cuenta es que

las Prácticas Direccionadas siempre se crean para condicionar a otros que, generalmente, son ajenos al campo del arte pero necesarios en el mismo. Por lo tanto, estas prácticas son conscientemente construidas por miembros del arte hacia otros, subordinados. En el caso de las Prácticas Naturalizadas, éstas se generan por dentro del campo y se ocultan, permiten construir fundamentos y fronteras para con el campo mismo y, por ende, quienes las practican y se sublevan al mismo tiempo son los mismos que aceptan incluirse en el juego del arte.

PRÁCTICAS DE SUPERVIVENCIA

Con esta categoría pretendo incluir aquellos actos a los cuales los miembros del campo del arte deben acudir, ya sea para mantener su puesto de trabajo, sostener el papel que les toca desempeñar o reafirmar su valor/necesidad como profesionales en el medio. No es posible negar que la competencia en el ámbito artístico sigue existiendo: el artista intenta resaltar entre la marea de artistas y busca que sus obras le permitan consagrarse y tomar un lugar de referencia en el arte contemporáneo actual. Lo mismo sucede con las galerías, quienes pretenden tener mayor visibilidad, captar a más compradores y, claro, tener mejores ventas. Las prácticas de supervivencia se dan en todos los niveles. Por ejemplo, podemos notar que las conferencias dictadas en el mercado también generan una serie de prácticas por parte del disertante, las

cuales tienen el fin de ubicar al profesional en el papel de poseedor del conocimiento del arte.

Las prácticas de supervivencia tienen necesariamente un carácter de discriminación: con su realización siempre habrá quienes logren mantenerse y seguir en sus papeles y quienes, por el contrario, no lo consigan.

PRÁCTICAS DE DESBORDE

En ocasiones sucede que en los eventos artísticos de grandes magnitudes (en donde se debe coordinar a muchas personas, se espera complacer múltiples intereses y se apuesta por contribuir al desarrollo de la actividad cultural) pueden llegar a sucederse posibles acontecimientos imprevistos. El concepto de *desborde* es aquí entendido como la imposibilidad de abarcar por completo, y satisfacer, a todos los actores que conforman el evento. Esto sucede casi predestinadamente, puesto que, como mencionamos, los intereses de cada sector que conforma este encuentro son tan diversos que resultaría ilógico comprenderlos todos satisfactoriamente. Entonces es cuando las Prácticas del Desborde aparecen. Podríamos decir que se producen como un acto reflejo frente a la crítica o los actos que atentan contra la estructura organizativa del Mercado de Arte. De este modo, estas prácticas son un ir y venir de respuestas reaccionarias, ocasionadas por algún inconveniente imprevisto o no. En ocasiones, es posible distinguir dos bandos claramente enfrentados que disputan algún interés en particular; en donde, de un lado, se demanda

su cumplimiento y, del otro, se intenta negar o al menos escapar de aquella responsabilidad. También puede suceder que los bandos tengan un mismo interés, en cuyo caso, las conductas se centrarán en evidenciar qué lado es el más eficiente para quedarse con el objetivo en cuestión. Las conductas del desborde poseen diferentes niveles de gravedad, según el problema a tratar o la cantidad de individuos involucrados. Un ejemplo posible son las categorías de selección que se realizan para acceder al Mercado de Arte y a las cuales las galerías deben someterse necesariamente. Su resultado determina espacios que quedan fuera o dentro del proyecto. Las prácticas de desborde acontecen en la medida en que la disconformidad de los excluidos lo demuestre y demanden por ello respuestas. Así, son las consecuencias de la imposibilidad de contener un tema en tensión.

PRÁCTICAS DIALOGALES

Comprendemos aquí las conductas vinculadas con las relaciones entre pares. Nos referimos a los actos de conversación que ocurren al re-encontrarse unos con otros. Entablar lazos profesionales, ampliar la línea de contactos, aconsejar y ser aconsejado sobre diferentes temas del arte, criticar constructiva o deconstructivamente los acontecimientos que transcurren, como así también el desempeño de los demás miembros del mercado. Estas Prácticas Dialogales abarcan también actos integradores o excluyentes del campo artístico o, al menos, de sectores dentro del campo. Con esto queremos

decir que estas prácticas producidas a partir del encuentro resultan de un proceso de construcción de vínculos, que propician el acercamiento y alejamiento entre los distintos participantes que transitan por el Mercado de Arte. Esto es consecuencia, en gran medida, de un procedimiento de selección y distribución de roles basado en el devenir de cada profesional, es decir, de su trayectoria, la cual resulta habilitadora para pertenecer a circuitos de Prácticas Dialogales con otros profesionales de similar nivel de experiencia. Con ello decimos, por ejemplo, que los galeristas están, en mayor medida, predispuestos a entablar relaciones con un público detectado como comprador –especialmente, claro, coleccionistas o afines– y no así con todos los públicos en general, como visitantes poco experimentados sobre el arte contemporáneo y con bajo presupuesto para la compra de obra –como, por ejemplo, grupos de estudiantes traídos al evento por colegios cuyo objetivo, claro está, es la educación y no la compra del arte–. Si nos referimos a sectores más cerrados dentro del mercado, también vemos cómo aquellos profesionales –artistas, galeristas, críticos, educadores– que presentan un nivel de trayectoria reconocido por el medio se sectorizan y diferencian en mayor o menor medida por sobre grupos de artistas, estudiantes y/o galeristas iniciados en sus profesiones. De este modo, se percibe cómo las Prácticas Dialogadas incluyen o excluyen personas y forman grupos aislados entre sí, que les permiten libertades a la hora del relato, puesto que éste se construye a partir de una base de crítica, como mencionamos con respecto a los demás miembros del evento. Pese a ello, las Prácticas Dia-

logales no sólo suceden con fines exclusivos, sino también con fines inclusivos. Este procedimiento sucede de forma casi individual, en donde un artista, por ejemplo, es contactado con un galerista por medio de un artista en común que los conoce o, también, la consulta de un artista a otro sobre su producción, o el comprador que busca descubrir nuevos artistas con talento, etc. Así, vemos cómo los contactos se construyen por una suerte de derivaciones de profesionales a profesionales y de intereses que motivan la relación.

Con esta clasificación de las prácticas dentro de un evento de importancia para el arte local cordobés, como lo es el Mercado de Arte Contemporáneo-Arte Avanza, pretendemos desentrañar conductas internas de gestión que parecieran no existir o fueran desestimadas a la hora de realizar análisis constructivos de lo acontecido. Estas prácticas que se desencadenan sólo en el encuentro con otros no son inocentes ni irrelevantes: son, muy por el contrario, mecanismos políticos de significación, selección y distribución de lo que luego, resulta sí, visible y apreciable.

Desestimar estos datos nos ha llevado luego a preguntarnos por las falencias que se evidencian finalmente en procedimientos o prácticas artísticas que deconstruyen y terminan menospreciando el arte contemporáneo. O también, a las limitaciones que aún hoy se presentan al producir, promocionar e intercambiar arte.

Podríamos intentar construir nuevas bases que replanteen las que sostienen hoy la estructura

artística visual. Porque sabemos que existen ci-
mientos que devienen de años de tradicionalismos
y convencionalismos estancos sin capacidad pro-
funda de replanteamientos que logren articular
nuevas estrategias. Su finalidad sería, más bien,
comprender que así como el arte va cambiando con
el tiempo, así los procedimientos de promoción y
gestión deben rediscutirse, con el fin de contem-
plar las nuevas miradas que van surgiendo como
necesidad dentro del arte contemporáneo. Sucede
que este tipo de trabajo implica deconstruir mitos
que aún hoy siguen alimentando tipos de organi-
zaciones que desestiman a muchos y benefician
a pocos; así, este trabajo puede, precisamente,
cuestionar el poder de esos pocos y bajarlos de los
pedestales para colocarlos en un nivel de igualdad
con los demás. El temor a una posible revolución
-podríamos decir, contemporánea- no complace
tanto a los que organizan y estructuran el campo
del arte, y los que se ven sometidos a esa estruc-
tura sólo consiguen adaptarse para sobrevivir y
ocupar los pocos lugares disponibles.

Una *Revolución Contemporánea* se plantea como
alternativa para incluir debates dentro del campo
que están demandando atención inmediata y, sin
embargo, son descartadas por grupos concentrados
que determinan la organización del arte actual.
Como ya se ha evidenciado a lo largo de la his-
toria del arte, la evolución hacia nuevas miradas
respecto al entendimiento del campo se ha debido
principalmente a acontecimientos generalmente
drásticos de disrupción al increpar el arte conven-
cionalmente aceptado del momento, como así tam-

bién, las modalidades de organización y atención
que construyen ese arte.

Como mencionamos al inicio, estas palabras pre-
tenden tan sólo abrir el debate y poner en cuestión.
Nada es fijo o determinante cual simple receta, ya
que eso resultaría pretender ser conscientes de lo
que sucederá con el arte contemporáneo (princi-
palmente, cordobés) a futuro, y eso no es posible.
El camino a recorrer, aun así, presenta evidencias
que hablan de una serie de consideraciones que
plantean recorridos aleatorios bifurcándose del ca-
mino convencional. El desafío quizás esté en decidir
cuál será *el transitar* más adecuado de construir
y seguir.



Bibliografía

Boris Groys, *Arte en Flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente* (Buenos Aires: Caja Negra, 2016).

Jorge López Anaya, *Historia del arte argentino*. (Buenos Aires: Emecé, 1998).

Simón Marchán Fiz, *Estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo* (Barcelona: Gustavo Gili, 1982).

Simón Marchán Fiz, "Epílogo sobre la sensibilidad 'posmoderna'", en *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)* (Madrid: Akal, 1997).

Biografía

Kevin Cabrera Zapata

AUTOR

Artista Visual. Profesor Superior en Artes Plásticas (UNC). Tesista de Licenciatura en Artes Visuales-Escultura (UNC). Voluntario, adscripto y ayudante alumno. Docente tallerista en talleres de Artes Visuales y Fotografía. Emprendedor y Gestor Cultural. Ecologista. Fotógrafo.



Kevin Cabrera Zapata

CONTACTO:

keviin_1693@hotmail.com

Experiencias transactivas.

Del problema del control y de la coherencia discursiva a la búsqueda de una experiencia integradora en la música interactiva contemporánea argentina del siglo XXI



Sofía Bianca Costamagna

Investigadora independiente

Córdoba, Argentina

costamagna.sofia.b@gmail.com

Fecha de recepción: 30/08/17 Fecha de aceptación: 12/12/17

Resumen

En el presente trabajo se intenta poner en valor y consideración la obra de música interactiva objetando las opiniones negativas del sector academicista hacia esta forma de arte. Con este propósito el escrito se articula en dos grandes partes: la primera, una observación histórica de la relación música-tecnología distinguiendo las bases sobre las cuales se funda dicho modo de expresión y analizando el problema de la forma como punto de inflexión positiva en esta búsqueda artística; la segunda, un acercamiento analítico a dos obras de música interactiva de Yamil Burguener, constatando de manera más tangible las hipótesis forjadas en primera instancia concluyendo, por último, en una reflexión acerca de las potencialidades que alberga el carácter imprevisible de la obra de música interactiva.

Palabras claves

Música

Interactividad

Experiencia

Forma

Sistemas



Abstract

In the present work, we attempt to add value as well as put into consideration interactive music, refuting negative arguments made by the academicist sector against this form of art. For this purpose, this writing is articulated into two main parts: the first one is a historical observation of the music-technology relation, distinguishing the bases upon which such way of expression is founded, and also analyzing the form problem as a positive turning point for this search; the second part is an analytical approach to two interactive musical pieces by Yamil Burguener, validating the hypothesis made in first instance, and finally, concluding with a reflection about the potentialities held by the unforeseeable nature of the interactive musical composition.

Key words

Music
Interactivity
Experience
Form
Systems



INTRODUCCIÓN

Comenzaremos por circunscribir el objeto de estudio de esta investigación, el cual se centra en los vínculos y discontinuidades entre la técnica y la poética compositiva de la propuesta musical interactiva de tipo instalacionista. Es decir, aquella expresión que integra medios electrónicos y la participación activa del público en la puesta a término del hecho artístico.

Ante el carácter participativo del público y el margen de imprevisibilidad que este factor demanda, las discusiones acerca de la música interactiva se han centrado frecuentemente en torno a la problemática del control y la coherencia de la discursividad musical. Preocupados por este aspecto, los compositores han intentado trazar vínculos mucho más profundos y reflexivos entre música y medios electrónicos, que apuntan a pro-

ducir algo más que meros impactos reactivos susceptibles de agotarse por la falta de coherencia discursiva. Empero, innumerables críticas señalan la supuesta banalidad de la música interactiva ante dicho propósito:

...muchos cultores de la electroacústica más académica han criticado a la música interactiva (y al MAX/ MSP) por considerarlos “rústicos” y “previsibles” en el sentido de un resultado musical caótico y fuera del control responsable del compositor.¹

Es interesante remarcar lo que expone el autor acerca de la procedencia de dichas críticas y sus contradicciones. Se refiere a aquellas corrientes musicales que se gestaron hacia mitad del siglo XX, cuyas concepciones se extienden hasta la actualidad. Podemos mencionar, por un lado, a la



música electroacústica de corte académico más ortodoxo; por otro, al serialismo integral, cuyos representantes más importantes (Messiaen, Boulez, Stockhausen) proclamaban el control total de cada uno de los parámetros compositivos como estado de máximo progreso de la producción musical. Paradójicamente esta última corriente cayó en desuso bajo sus propias prácticas contradictorias basadas en el “control” y el trabajo riguroso sistémico de composición.

Los sistemas –o software– como MAX/MSP se basan, precisamente, en un rechazo de la idea de control total y de la banalización del arte aleatorio (y del propio arte interactivo). El “control por el control” no es lo que inquieta a la música interactiva. Mucho más interesante y fructífero que aquel control injustificable es la búsqueda que intenta correr los límites de las posibilidades experienciales, sensoriales, sensitivas de quien presencia activamente la *obra viva*.

Estamos hablando, en primer lugar, de un tipo de arte musical que cierra su propuesta compositiva en determinar todos los aspectos que se ponen en juego, y en segundo lugar, de aquellas composiciones que dejan “abiertas” algunas cuestiones que serán completadas en momentos posteriores. En ambos casos, el compositor es consciente de cuál es su propuesta y creemos que es una generalización liviana aquella crítica que tiende a desdeñar a la segunda mediante el argumento del “descuido” del compositor. En estas obras existen procesos complejos de planificación, sistematización, definición de relaciones entre los distintas disciplinas que la componen, etc., para determinar qué aspectos de

la composición requieren un control minucioso y cuáles necesitan un grado de flexibilidad en relación a lo demandado por la obra, su poética, mensaje y concepto.

El presente escrito se propone desentrañar los fundamentos de inclusión de los sistemas tecnológicos en la composición musical, hacer visible que tal utilización trasciende la preocupación por el control absoluto, desmitificar la supuesta banalidad de la obra de música interactiva y revalorizarla. Para ello, se procederá, en primera instancia, a una breve revisión histórica del vínculo entre música y medios electrónicos, que conlleve al conocimiento de los antecedentes y fundamentos de esta forma de arte y de las problemáticas que son objeto de aquellas críticas que, creemos, remiten a la cuestión de la forma.

En segunda instancia, y para poner en evidencia lo anterior, acudiremos a la producción de un compositor de la escena musical contemporánea argentina que ha realizado numerosos trabajos en materia de arte interactivo: Yamil Burguener. A partir de su testimonio y del análisis de algunas de sus obras, indagaremos acerca de su concepción sobre la música interactiva y su posición ante la brecha entre control y aleatoriedad, poniendo en diálogo su pensamiento compositivo con escritos de distintos autores que han tratado temáticas afines. Así mismo, interrogaremos sobre las complejidades que interpelan su arte interactivo en el proceso de creación/composición, para exponer distintas y posibles decisiones ante diferentes problemáticas, dando cuenta del grado de responsabilidad, do-

minio y compromiso por parte del compositor para con el sentido de la obra y su propósito.

BREVE REVISIÓN HISTÓRICA DEL VÍNCULO ENTRE MÚSICA Y MEDIOS ELECTRÓNICOS

Desde principios del siglo XX, comenzaron a gestarse en Europa y Estados Unidos las primeras experiencias de vinculación entre música y medios electrónicos. Comenzando por la música concreta en Francia, creada por el compositor Pierre Schaeffer, avanzando hacia los estudios electrónicos de la WDR en Colonia, Alemania (cuyos referentes más importantes fueron Herbert Eimert y Stockhausen), la consiguiente emergencia del modelo norteamericano de Princeton Columbia Electronic Music Center, hasta el imperio de los laboratorios como el IRCAM de París y Stanford en California en las décadas siguientes.

Un tiempo más tarde, tanto el modelo francés de la música concreta o de *sonidos fijados*², creada a partir de la grabación y manipulación de sonidos del mundo natural, como la música generada exclusivamente con procedimientos electrónicos en Alemania y Estados Unidos, se agruparon dentro de una misma definición: el género de la llamada música electroacústica, que categoriza a todas aquellas músicas resultantes de un proceso compositivo

de generación, procesamiento y/o manipulación por medios electrónicos.

En pleno auge de los desarrollos científico-técnicos, las producciones electroacústicas no tardaron en agotarse en el uso per se de los medios electrónicos, considerando una supuesta relación lineal entre la utilización cuantitativa de los mismos y la evolución de la calidad musical. A este respecto, Varela afirma que las contradicciones se evidencian, por un lado, en muchos de esos ejemplos musicales en los cuales la narrativa y construcción responde a formas y procedimientos de otra época: exposición de sonidos operados a la manera de desarrollo y variaciones o juegos de antecedentes y consecuentes propios de las configuraciones fraseológicas del período clásico-romántico. Es decir, más allá de la sofisticación de procesos electrónicos o informáticos, la música en sí misma no presenta evolución alguna en el sentido formal, lógico-procedimental y discursivo, que básicamente toma a los modelos clásico-románticos como receptáculos en los cuales depositar las nuevas materialidades.

ANTECEDENTES Y FUNDAMENTOS DE LA EXPERIENCIA DE MÚSICA INTERACTIVA

Avanzado el siglo XX –más precisamente entre los años 60 y 70– numerosos músicos preocupados por el culto a la tecnocracia realizan diversas experimentaciones con las tecnologías de punta. Las resultantes fueron diversas y cada vez más alejadas

2 Término de Michel Chion para referirse a la Música Electroacústica. Cf. Chion, *El arte de los sonidos fijados*, 10.

de las técnicas y procedimientos tradicionales de composición. Se abrieron nuevas búsquedas destinadas a promover una utilización crítica de la tecnología, poniendo el énfasis en los usos prácticos de los descubrimientos técnicos, es decir, reparando en las acciones físicas y directas de un músico y en favor de aquello que se pretendía transmitir a través de la música en términos de una estética, de ideas o simplemente de una experiencia sensorial.

El intento de alejarse de una música serial, ya descubierta como nuevo “oficialismo” de la música contemporánea, derivó en la posibilidad de crear con estructuras abiertas e improvisadas, en donde el uso de los sintetizadores permitió la modificación del sonido en directo gracias al empleo de osciladores como si se tratase de un instrumento más. A esto se sumaría la creación de instrumentos electrónicos producidos por los propios músicos, instrumentos que pudieran ejecutarse y que ofrecieran nuevas posibilidades más allá de ser una novedad tecnológica. De esta forma, emerge una serie de producciones artísticas que se constituyen como antecedentes de las actuales herramientas digitales para la producción musical y del arte interactivo sonoro, las cuales muestran mucho más que las “curiosidades” tecnológicas.

En esta línea, en 1968 el constructor de instrumentos, filósofo y músico experimental belga Godfried-Willem Raes fundó el proyecto Logos-Group, del cual se originaron luego el Logos Duo y la orquesta de música experimental MyM. Ambos operan con instrumentos electrónicos y robots musicales autoconstruidos de acuerdo a las ideas compositivas y a las necesidades físicas del intérprete. En

1968, se crea en Ámsterdam el STEIM, un centro de investigación y desarrollo de nuevos instrumentos musicales donde comenzó a utilizarse el concepto de música “electroinstrumental”, la cual incluyó al intérprete en vivo en sus presentaciones. Se crearon instrumentos adaptados a las necesidades expresivas o inventivas de cada músico, haciendo que el sonido electrónico no fuera una fórmula estándar producida en un laboratorio. La idea de una música electro-gestual, capaz de adecuarse a situaciones de conciertos o de incorporación a otras artes escénicas creció con el advenimiento de los ordenadores, el desarrollo de hardware y software, la creación de dispositivos digitales, interfaces y controladores físicos.

A partir de una lectura un tanto más amplia sobre los proyectos anteriormente nombrados, podemos decir que más allá de la preocupación por la realización práctica de la idea artística, otro tipo de inquietudes subyacen entre los fundamentos de esta forma de expresión.

Las nuevas tecnologías permitieron una relectura y una reutilización del instrumento musical. La interactividad propia de los artefactos electrónicos y luego digitales amplió las posibilidades y la caja de herramientas del compositor. Es importante destacar que la interactividad puede ser un recurso del proceso compositivo, pero también puede ser parte de la propuesta artística, es decir, que la obra suceda, exista en tanto espectador, compositor y técnico intervengan activamente.

La obra interactiva –al igual que otras formas de arte– pone en jaque diversas problemáticas que han permanecido a lo largo del tiempo y se ex-

tienden hasta la actualidad. Cada vez más lejos del “arte de los sonidos fijados”, las propuestas interactivas proponen una “liberación” de la concepción cerrada de la expresión artística.

Así emergen nuevas discusiones sobre el rol de compositor, el rol de intérprete y la función del público. Por otro lado, reflexiona acerca de la dicotomía cuerpo/mente³ con miras hacia una forma de arte que logre la integración del público en una vivencia activa situando la experiencia en el centro de la obra.

Es importante señalar que el surgimiento de un tipo de obra musical que no concluye en la escritura cerrada de la partitura y deja abiertos espacios de decisión y finalización, tanto a la interpretación como a la vivencia de la misma, propone un nuevo enfoque y nuevas posibilidades en el campo de la producción artística. Umberto Eco reflexiona acerca de este giro de paradigmas en torno a la obra de arte al referirse a su noción de obra abierta en relación a las ‘nuevas’ producciones musicales:

...son obras “no acabadas”, que el autor parece entregar al intérprete más o menos como las piezas de un mecano, desinteresándose aparentemente de adónde irán a parar las cosas. Esta interpretación de los hechos es paradójica e inexacta, pero el aspecto más exterior de estas experiencias musicales da, efectivamente, ocasión a un equívoco semejante. Equívoco, por lo demás, productivo, porque este lado desconcertante de tales

experiencias nos debe inducir a ver por qué hoy un artista advierte la exigencia de trabajar en tal dirección, en resolución de qué evolución histórica de la sensibilidad estética, en concomitancia con qué factores culturales de nuestro tiempo y cómo estas experiencias deben verse a la luz de una estética teórica.⁴

Según el autor, desde siempre, toda forma de arte es de carácter “abierto” en cuanto involucra la cuestión del conocer, de la experiencia. Desde el posicionamiento que toma en cuenta el carácter transactivo del conocimiento, la obra de arte termina por completarse en la experiencia perceptiva de quien la recepta. Ahora bien, en la contemporaneidad ese grado de apertura es elegido y extremado conscientemente en respuesta a circunstancias de orden social, cultural, político, etc., que atraviesan el escenario actual en el que vivimos, en donde los procesos o acontecimientos presentan cierta ambigüedad dentro de un amplio campo de probabilidades. Esta ambigüedad provoca en los sujetos reacciones distintas, que los llevan a percibir, interpretar y actuar de una determinada manera en cada momento.

En este sentido, ponemos en relieve la apuesta política que realiza una obra de arte que se construye y se ofrece interactiva. Sus formas de presentación son correlato de la globalización, de la fragmentación social, de la proliferación urbana, etc. Es así que producen incertidumbres que interpelan al público, lo desestabilizan, lo invitan a pensar y a hacerse preguntas; asimismo, generan

3 Cf. Shifres, “Poniéndole el cuerpo a la música”; Pelinski, “Corporeidad y experiencia musical”; Pereira Ghienna y Jacquier, *La corporalidad en la adquisición del lenguaje musical*.

4. Eco, *Obra abierta*, 33.

situaciones de comunicación que intentan rebatir el estado actual de las relaciones interpersonales. Elena Oliveras hace referencia a este aspecto del arte interactivo cuando menciona el llamado “arte relacional”, una forma de arte cuya esencia repara en el problema socio-cultural del individualismo: “La obra de arte relacional permitiría reconocer el problema de las imperfectas relaciones humanas, poniendo en foco la comunicación con el otro, escenificándola.”⁵

El hecho de que el arte relacional incorpore al espectador como protagonista dentro de un espacio de comunicabilidad, supone –además de la creación de situaciones que pongan de relieve el grado de indiferencia social que signa el contexto actual– una crítica materializada a las convenciones aceptadas de las metodologías representacionales: el límite entre la triada artista–obra–espectador se permeabiliza, dando paso a nuevas formas de pensar y pensarse dentro de ella.

Estamos ante el caso de la obra que se propone interactiva a base de la acción del artista y del espectador. La resultante final va a depender de dichas acciones.

Si la obra de arte se presenta abierta con la intención de generar situaciones de proximidad, y si ante ella la función del público es pensar, comunicarse, involucrarse con su experiencia y con su acción –otorgando a la obra una resultante formal particular cada vez–, nos queda una reflexión final.

Si bien Eco nos propone un tipo de enfoque que enriquece la comprensión sobre el hecho artístico, nos resta una aproximación a un aspecto más téc-

nico de la propuesta sonora; en este caso, pensar *la forma*, o resultante formal, en tanto el compositor ya no ejerce el dominio que otrora realizó composítivamente.

EL “PROBLEMA” DE LA FORMA

Observamos que los interrogantes planteados más arriba, así como los cuestionamientos y críticas a la obra de música interactiva mencionados al principio, atañen necesaria e inevitablemente a la cuestión de la forma. Grela establece una diferencia entre el concepto de “esquema morfológico” o “referente morfológico” y lo que distingue como “forma” propiamente dicha:

El “esquema morfológico” es un tipo de “modelo” (abstracto, genérico) que sirve al compositor como punto de referencia para organizar “arquitectónicamente” su propia forma sonora. En tanto que la “forma” propiamente dicha, es aquella configuración sonora construida por el compositor, presentando rasgos absolutamente propios, que hacen que sea exactamente lo que es. Por lo tanto, y más allá del hecho de que el compositor haya utilizado un referente morfológico determinado (como el esquema de Rondó o de Allegro Sonata), la forma propiamente dicha de cada composición resulta absolutamente única e irrepetible. O sea: la “forma” es la que presenta cada forma sonora en parti-

5 Oliveras, *Cuestiones de Arte Contemporáneo*, 138.

cular; en cambio el “referente morfológico” es el modelo genérico que podrá ser utilizado por cualquier compositor que decida hacerlo, ya sea por un imperativo inherente al período histórico y a la cultura a la que pertenece, o por una necesidad individual.⁶

Más allá de las definiciones propias del autor y de su intención de aplicar términos que designen la infinidad de hechos sonoros con la mayor amplitud posible, pensamos que esta diferenciación es sumamente oportuna, en cuanto alude a una concepción de forma entendida como construcción inherente a la percepción: la forma sonora existe solo a partir de una experiencia de la obra. De este modo, en primer lugar, reconoce que ningún hecho o evento sonoro carece de forma, ya que todo es organizado de una determinada manera en el proceso de percepción: “...el hecho mismo de la morfología es inherente a cualquier tipo de configuración que pueda ser captada por nuestros sentidos...”.⁷

En segundo lugar, remarca la importancia de la recepción activa del público en la significación o formalización del hecho sonoro. A este último propósito, Yamil Burguener comenta:

La idea teórica de que desde el uso de la interactividad uno (el artista) logra con el público una obra de autoría grupal, nunca terminó de cerrarme cuando lo llevo a la práctica. Al menos en mis obras eso es muy difícil que suceda. Justamente por lo que anteriormente

expuse: es más importante el proceso vivencial que el resultado.⁸

Si bien se admite que la forma en la obra de música interactiva es una resultante de la experiencia vivida por el espectador o intérprete, el compositor no queda exento de responsabilidades. Su compromiso con la obra es, en este caso, delimitar un campo de relaciones y elementos necesarios para asegurar la realización de la idea primigenia o impulso creativo. Con respecto a este punto, el autor considera la existencia de una relación intrínseca entre “forma” y “sistema compositivo”. Este último es un conjunto de reglas ideadas por el compositor que se constituye como marco referencial, caracterizador y limitador de las operaciones, procedimientos, asociaciones y elementos intervinientes para la formalización de la idea artística. La obra de música interactiva delega el resultado formal al público en favor de su experiencia, pero dentro de ciertos límites establecidos por el “sistema compositivo”, de tal manera que la forma sonora suceda dentro de este marco referencial, creado intencionalmente por el compositor en pos de que aquella libertad otorgada al público o intérprete no obre en detrimento de la formalización y transmisión de la idea generadora.

Los principios formales expuestos por Grela se refieren mayormente a la música escrita, pero aun así permiten pensar en propuestas sonoras no lineales, que son las propias de la instalación o las propuestas interactivas.

6 Grela, *Sobre la forma en la música*, 4.

7 Grela, *op. cit.*, 3.

8 Burguener, entrevista personal.

Por otra parte, Grela realiza una clasificación de tipologías formales, entre las cuales es pertinente mencionar alguna de ellas:

FORMAS ABIERTAS: (...) la “forma sonora” resultante se constituye en un “fragmento” de una totalidad que no existe “físicamente” como tal (...) solo existe en el inconsciente colectivo de la comunidad (...) no tienen un comienzo y un final previamente delimitados (...)

FORMAS FIJAS: son aquellas que presentan una única posibilidad de ejecución, en relación – por lo general – a una partitura redactada por el compositor.

FORMAS MÓVILES: (...) el compositor confiere un “grado de libertad electiva” al intérprete, dándole la posibilidad de elegir entre un número de opciones (...)⁹

Teniendo en cuenta lo que antecede, consideramos que la obra de música interactiva se enmarca dentro de un tipo formal híbrido abiertomóvil/fijo.

Planteamos esta hipótesis en tanto el campo del estudio de formas musicales en torno a este tipo de obras aún tiene mucho por recorrer. No podemos deshacernos de las concepciones vigentes sobre forma en música, por lo cual, creemos pertinente partir de las teorías y enfoques presentes para buscar nuevas respuestas.

Entendemos la vinculación y lo importante del espacio en estas propuestas, pero consideramos

que el factor temporal es muy importante y que, en definitiva, sea quien fuere que construya la “obra”, esa construcción se realiza en el tiempo.

En cuanto al rol del compositor, su función en este tipo de expresión artística es la creación de sistemas que reúnan las características necesarias para garantizar que la experiencia del oyente lleve a término la obra, develando la imagen primigenia, mientras que la obra como forma sonora propiamente dicha es una resultante única de la experiencia particular de cada espectador.

CONSTATAACIONES EN EL CAMPO DE LA OBRA DE MÚSICA INTERACTIVA PROPIAMENTE DICHA

Si analizamos las obras de música interactiva “Spill Over Ber” y “Spill Musivum” de Yamil Burguener, ambas comprenden un cierto nivel de apertura en los momentos de improvisación, un determinado grado de movilidad en el proceso creativo que otorga libertad al intérprete o espectador, pero dentro de ciertos límites o parámetros previamente establecidos por el compositor, y presentan inevitablemente un carácter fijo para el oyente o intérprete que la experimenta. Es en este sentido que decimos encontrarnos ante formas híbridas. Por otra parte, estas obras no dejan nada librado al azar en cuanto a sus sistemas compositivos, toda imprevisibilidad está contemplada en la base del proceso creativo.

⁹ Grela, 8-9.

Yendo al análisis particular de “Spill Over Ber” (2010), podemos observar en ella una fuerte vinculación entre la técnica y la poética. Montada en el patio de la Escuela Spilimbergo, la obra apela en su poética al acto de tomar una foto y, de alguna manera, invita a reflexionar sobre una tendencia actual que busca cosificar cada momento, materializándolo para luego observarlo y mostrarlo, volviéndolo virtual y recesivo. En este caso, las fotos son sonoras, capturan literalmente instantes de sonido que van siendo adosados al ambiente en forma de pausas o frisos sonoros. Técnicamente, un obturador sonoro opera como espacio sensible que sensa umbrales de sonido desde un micrófono instalado en el pasillo de acceso a la instalación. Con esta acción, el usuario decide cuándo la composición debe articularse, deteniendo así el flujo sonoro y dejando al sonido, no en silencio, sino en una pausa o *freeze*, en analogía a la fotografía. Para generar el proceso de foto sonora, se utilizan granuladores, algoritmo que va deteniendo el sonido ambiente de la cuadrafonía en pocos segundos hasta llegar a una pausa total. Luego, deviene un proceso inverso para regresar a la sonoridad de ambiente. A la vez, estos registros que realizan los usuarios van ampliando la base de datos sonora de la obra, haciendo que la composición se modifique constantemente con el correr del tiempo.

“Spill Musivum” (2014), realizada en el marco del festival MUVA en el Castillo Monserrat de Unquillo, Córdoba, constituye la segunda parte de “Spill Over Ber”. Como en el caso anterior, también aquí la técnica y la poética se encuentran fuertemente relacionadas. La obra hace alusión a la

historia que habita en el tiempo inmutable, frío y latente de los mosaicos ornamentados con diseños en espejo en las paredes del Castillo Monserrat. Todo se sistematiza en función de lograr la experiencia de recorrer y adentrarse en ese momento de la historia. La composición consiste en un remix de extractos musicales y sonoros superpuestos, que se articula desde la interacción de usuarios. La programación utiliza cámaras webs que captan la variación de movimiento en el espacio. Si hay gente moviéndose en el espacio, los fragmentos y gestos musicales se van combinando de modo automático. Si no hay gente, o si todos se quedan quietos, el complejo sonoro realiza un proceso de granulación para simular que todo lo sonoro se frena en el tiempo, quedando una resonancia latente en el espacio. Esto se reanuda con el próximo movimiento de la gente. Los diseños en espejo de los mosaicos en el hall se reflejan en la reproducción de los fragmentos musicales, que puede avanzar en ambas direcciones (en su dirección original y retrogradada), creando una variación caracterizada por un gran equilibrio. Todos los fragmentos sonoros están modificados para que tengan la misma tónica, o al menos encontrarse a una 5º de esta. Esto último implicó algunos problemas y riesgos que debieron ser tratados:

- 1) La estaticidad tono-modal fue contrarrestada por la elección de fragmentos sonoros de gran riqueza modal: “Aunque todas se encuentren bajo la misma tónica, la variación modal que hay

entre ellas es tanta que asegura una gran variedad melódico-armónico.”¹⁰

2) Aparición de articulaciones poco interesantes:

A veces, estos calderones que dependían de la gente podían aparecer -detener el flujo sonoro- en momentos no tan interesantes o que justo había un gran silencio en la música. Recuerdo que para disminuir ese problema, trate (programé) que en las cantidades de posibilidades, no quedasen nunca solas aquellos extractos sonoros que tenían demasiados silencios en sus gestos.¹¹

Estos testimonios nos permiten constatar nuevamente que, lejos de tratarse de una imprevisibilidad descuidada, la obra de música interactiva comprende en su proceso creativo un elevado grado de control y determinación puesto a favor de una experiencia activa del público. Es decir, el compositor de la obra de música interactiva crea sistemas de alta complejidad, contemplando los problemas y riesgos posibles en la puesta en acción, y dejan en manos del público la existencia propiamente dicha del hecho sonoro, siendo esto, no un problema, sino su mayor potencial.

CONCLUSIÓN

En cuanto a la mirada sobre el aspecto formal, podemos afirmar que el compositor es responsable del “esquema” o estructura de la propuesta artística y la forma final es producto de la interacción entre esta y el público.

Por otro lado, cuando pensamos en un híbrido abierto-móvil/fijo, aludimos a varias cuestiones. La obra no plantea un punto de partida y llegada determinado, las resultantes formales pueden ser diversas y todo esto no puede ser realizado sin las fijaciones que propone el artista. Por otro lado, y en definitiva, la vivencia de cada espectador se propone como única, fija e inalterable.

A modo de respuesta a las críticas nombradas al principio, pensamos que cualquier tipo de expresión artística debe ser mirada con los ojos de su tiempo. La imprevisibilidad es un rasgo característico de la actualidad y ese rasgo se encuentra contemplado por las formas del arte contemporáneo. No existe un problema en estas formas, ya que responden a otros propósitos que atienden a consideraciones pertenecientes al momento actual -y no a otro-, atravesando e interpelando a su manera las formas del arte.

¹⁰ Burguener, entrevista personal.

¹¹ (Yamil Burguener; entrevista personal; 2017)

Bibliografía

Theodor W. Adorno, "El envejecimiento de la nueva música", en *Disonancias. Introducción a la sociología de la música* (Madrid: Akal, 2009).

Michel Chion, *El arte de los sonidos fijados* (España: Universidad de Castilla-La Mancha, 2002).

Umberto Eco, *Obra abierta* (Buenos Aires: Planeta, 1992).

Pablo Gianera, *Formas frágiles. Improvisación, indeterminación y azar en la música* (Buenos Aires: Debate, 2011).

Dante G. Grela, *Sobre la forma en la música* (Rosario: s/d, 2013).

György Ligeti, "De la forma musical" (s/d), consultado en abril de 2017 en <http://consonanzastravaganti.blogspot.com.ar/2011/06/gyorgy-ligeti-de-la-forma-musical.html>

Elena Oliveras, *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI* (Buenos Aires: Emecé, 2008).

vAlejandro Pereira Ghiena y María de la Paz Jacquier, *La corporalidad en la adquisición del lenguaje musical. Una explicación desde la perspectiva de la cognición corporeizada* (La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de la Plata, 2011).

Favio Shifres, "Poniéndole el cuerpo a la música. Cognición corporeizada, movimiento, música y significado", *Actas de las 3º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales* (Facultad de Bellas Artes, 2007), consultado en abril de 2017 en <http://jornadasfba.com.ar/Materiales/2007-%203era%20Jidap/PDF/9/Shifres.pdf>

Daniel Varela, "Algunos problemas en torno al concepto de música interactiva", *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]*, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo (Buenos Aires: Kurz, Agosto de 2007).

Biografía

Sofía Bianca Costamagna AUTORA

Se formó como Profesora en Composición Musical en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Se encuentra finalizando la carrera de Licenciatura en Composición Musical en dicha institución. Se desempeña como docente de música en diversos ámbitos y como compositora e intérprete en numerosos proyectos de la escena local.



Sofía Bianca Costamagna

CONTACTO:

costamagna.sofia.b@gmail.com

La Máquina Onírica: creación en tiempo real



Guillermo A. Dillon

Facultad de Arte
Universidad Nacional del Centro
Tandil, Buenos Aires, Argentina
gdillon@arte.unicen.edu.ar

Fecha de recepción: 30/08/17 Fecha de aceptación: 12/12/17

Resumen

Investigamos desde el espacio académico de la Facultad de Arte de la UNCPBA procesos creativos en tiempo real como propuesta escénica. Para ello construimos dispositivos de improvisación para generar creaciones grupales multidisciplinares efímeras e irrepetibles.

Como resultado de dicha indagación, presentamos los fundamentos del proceso creativo de la performance teatral y musical “Máquina Onírica” basada en la improvisación de los relatos oníricos de los espectadores. Se propone “des-sujetizar” ese teatro íntimo que propone la escena del sueño haciéndola resonar en un acto creativo que despliega múltiples sentidos en un espacio social.

Abstract

We investigate creative processes in real time as a scenic proposal. To do this, we build improvisation devices to generate ephemeral and unrepeatable multidisciplinary group creations.

As a result of this inquiry, we present the fundamentals of the creative process of the theatrical and musical performance “Oneiric Machine”, based on the improvisation of the spectator’s oneiric stories. We propose to work with the dream scene’s intimacy, transforming it into a creative act of multiple senses in a social space.

Palabras claves

*Performance
Improvisación
Sueños
Procesos Creativos
Multiplicación Dramática*

Key words

*Performance
Improvisation
Dreams
Creative Processes
Dramatic Multiplication*

INTRODUCCIÓN

El grupo de Investigación de Procesos Creativos en Artes Escénicas (IPROCAE) de la Facultad de Arte de la UNCPBA, lleva casi diez años indagando las dinámicas particulares que se ponen en juego a la hora de generar propuestas teatrales. En dicho lapso hemos creado y analizado diversas producciones escénicas, en un espectro que abarca teatro político; teatro de objetos; teatro físico y puestas de textos clásicos en lugares no convencionales.

Al recapitular las características comunes de los procesos creativos abordados, observamos una estructura -habitual en nuestro medio - de creación a través de ensayos previos que tienen como objetivo constituir una puesta en escena, la cual se representará conforme a lo establecido durante el periodo de incubación creativo.

Por lo tanto, en nuestro proyecto actual indagamos las condiciones de emergencia de un encuentro inédito como centro de la experiencia en la que se entrelazan actores y espectadores, prescindiendo de la re-presentación de contenidos desarrollados y establecidos con anterioridad.

Para dar cuenta de esta modalidad de trabajo adoptamos el término *de creación en tiempo real*, a partir de nuestras experiencias de aplicación de tecnologías digitales en la escena. En el campo informático los “sistemas de tiempo real” se caracterizan por interactuar con el entorno procesando respuestas complejas con una mínima demora.

Para abordar el proceso creativo en tiempo real como propuesta escénica, centramos nuestra acción en la búsqueda de dispositivos de improvisación que convoquen creaciones grupales multidisciplinares efímeras e irrepetibles.



LA MÁQUINA DE IMPROVISAR

Consideramos al fenómeno de la improvisación como un atravesamiento transmodal dentro del campo de las artes performáticas, que habilita un campo de exploración conjunta para artistas de distintas disciplinas.

La propuesta de performática que describimos surgió como resultado de un año de investigación

Esto incorporó la necesidad de convocar espectadores que deseen compartir sus relatos oníricos para motorizar la improvisación, configurándose de a poco una estructura de dispositivo performático superadora del mero ejercicio de improvisación de un grupo de artistas: La Máquina Onírica.

Adoptamos el concepto de “Máquina” de la obra de Deleuze, encontrando vínculos con su descripción de las máquinas deseantes y su producción a partir del fluir y el recorte de objetos parciales. Al



mediante encuentros periódicos de improvisación conjunta de movimiento y música, enriquecedores para los artistas participantes.

En procura de abrir la trama de significaciones para la creación en tiempo real, en una segunda etapa, indagamos en los relatos oníricos aportados por los integrantes del grupo como estímulo para la improvisación corporal y musical.

asociar la máquina con lo onírico restablecemos la circulación de los deseos inconscientes enmascarados que, según el psicoanálisis, encarnan los sueños. Las singulares imágenes que comparten los soñantes con su narración se constituirían, así, en una máquina deseante personal que -por medio de la multiplicación dramática que propone nuestro

dispositivo- continúa produciendo significados y deseo.

La máquina onírica como performance teatral propone “des-sujetizar” ese teatro íntimo que propone la escena del sueño haciéndola resonar en un acto que despliega múltiples sentidos en un espacio social. Se trata de un procedimiento que recibe el fluir del relato de una producción inconsciente individual y lo desterritorializa, lo hace resonar grupalmente y lo transforma en otro acontecimiento irrepetible.

Uno de los caminos posibles para el tratamiento escénico de los sueños sería una imaginaria representación literal, la cual descartamos al decidir integrar el relato onírico a nuestro trabajo de improvisación sobre el movimiento y la música en tiempo real. Para ello procesamos artísticamente el material onírico siguiendo el camino de la “Multiplicación Dramática” propuesta por Pavlosky y Kesselman :

Producción grupal en su multiplicidad de sentidos, donde lo más individual se funde en la producción dramática. Decíamos, que en la escena original están inscriptas las posibilidades de las multiplicaciones grupales y que la escena original funciona como una obra abierta en relación a la similitud con las concepciones de Umberto Eco. Abierta y para abrir siempre a la multiplicidad de sentidos, que requiere tanto una sesión grupal de terapia como la comprensión de una obra de arte¹

Emerge así una dimensión colectiva del soñar, en un deslizamiento de la trama subjetiva a la que habitualmente nos remite y que se potencia en el ritual de la representación teatral. Bajo este

enfoque el sociólogo Roger Bastide² enuncia que “el sueño siempre tiene una función social” advirtiendo el enraizamiento cultural de las representaciones que emergen en las elaboraciones oníricas singulares.

Para nuestra investigación de los fenómenos de improvisación en contextos grupales, además de la multiplicación dramática pavlovskyana, encontramos de utilidad el concepto de intersubjetividad tal como lo desarrolla la psicoanalista Janine Puget.

Esta autora articula dos términos que operarían en el intercambio intersubjetivo: La “representación” que remite al pasado incluido en el presente (lo diacrónico), la repetición, la pertenencia a lugares subjetivos que insisten inconscientemente. Por otro lado estaría el hacer con otros y su producción de efectos imprevisibles, al que denomina “presentación” (lo sincrónico).

Presentación es aquella formación psíquica que no incluye resignificación sino que al producir un descoloque, un desacople entre lo conocido y lo nuevo, entre el sujeto y otro sujeto, tendrá efectos a los cuales deberemos poder reconocer. Es una producción resultado de la relación entre dos o más sujetos de la que surgen siempre aspectos imprevisibles y novedosos. Entonces habría una oscilación entre la constitución de una representación que siempre remite a un pasado y una presentación que remite a hechos novedosos.³

Puget advierte que en el encuentro con el otro existe el riesgo de que prevalezca la necesidad de reconocerse antes que conocer algo novedoso que altera el propio conocimiento y enuncia que cuando la incertidumbre es experimentada como amenazante pueden aparecer la inquietud y la perplejidad, así como originar curiosidad y deseo de investigar.

1 Pavlosky y Kesselman, La multiplicación dramática: un quehacer entre el arte y la psicoterapia, 27.

2 Bastide, *El sueño, el trance y la locura*, 18.

3 Puget, Piera Aulagnier: Lo social 27 años después, 477

Este deseo otorgará un espacio en el que el proceso creativo podrá advenir.

Observamos que los contenidos oníricos, en el imaginario social, son recuperados habitualmente para producir algo utilitario de otro orden: curación, presagios, resolución de problemas, premios de la quiniela, etc. En nuestra

performance los relatos oníricos nos convocan en un espacio artístico para poder *presentarnos*, en un plano sensorial y simbólico, público y artistas procurando que se construya en ese encuentro -como sucede en los sueños- algo del orden de lo inédito.



NARRATIVAS INCONSCIENTES DE LA IMPROVISACIÓN

La investigación artística se respaldó, también, en las lecturas tradicionales del trabajo onírico que propone el Psicoanálisis freudiano y las reelaboraciones propuestas por Lacan, evitando una búsqueda interpretativa o psicopatológica. Se utilizó como herramienta para orientar la escucha artística de los relatos oníricos, intentando trascender la lógica consciente que se impone al contar un sueño durante la vigilia (Lo que Freud denominó “elaboración secundaria”). La mirada psicoanalítica nos permitió transitar un modo narrativo cercano a lo inconsciente, haciendo circular formas poéticas de mayor complejidad y articulando nuevos sentidos grupales al imaginario personal que aporta el espectador soñante.

Cabe recordar que, en el ámbito teatral latinoamericano, Enrique Buenaventura a fines de los '60 enfocó desde el modelo freudiano de los sueños el abordaje de la improvisación teatral⁴. Buenaventura pensaba al texto teatral como el material manifiesto de un sueño, al que los actores por medio de la improvisación deben poner en tensión buscando la riqueza y complejidad de sus aristas latentes.

Freud, en su obra fundante “La interpretación de los sueños”, describe los mecanismos de condensación y desplazamiento (operando bajo la lógica de los procesos primarios) que dan forma al citado contenido manifiesto, en contraposición al

contenido latente motorizado por los deseos inconscientes e inaccesible directamente a la conciencia.

Por su parte, el psicoanalista francés Jacques Lacan – que formula al inconsciente estructurado como un lenguaje– retoma estos elementos de la elaboración onírica vinculando a la condensación con la metáfora y la metonimia al desplazamiento. Consideramos que estas formas, extraídas de la lingüística y utilizadas también en la creación literaria, configuran un camino de construcción creativa común entre el trabajo del sueño y la improvisación artística que nos aleja de una búsqueda de interpretación de contenidos latentes.

Al pensar la condensación en el sueño, se pidió a las actrices que tomaran una imagen o idea del sueño y la amplíen y desarrollen durante la improvisación. Como un sendero que puede llevar, incluso, a imágenes y acciones no presentes en lo relatado por el soñante.

Según Freud el trabajo del sueño busca formar una imagen única, al llevarlo a la escena proponemos desandar el camino de significación consciente acercándonos a las imágenes y sensaciones aisladas que, según el psicoanálisis, se encuentran en su origen.

El mecanismo del desplazamiento centra el relato en un punto arbitrario, no el que conscientemente cuenta el soñante. A partir del entrenamiento en la escucha de sueños se trabajó determinar diversos puntos de atención para puntuar de otras formas lo escuchado, aportando varios niveles de sentido y restableciendo cierta complejidad a las imágenes oníricas. En una multiplicación dramática a partir

⁴ Geirola, Ensayo teatral, actuación y puesta en escena, 2013.

de lo que resuena del sueño individual en los imaginarios de los artistas de la “Máquina Onírica”.

En cuanto a la creación musical a partir de los sueños relatados, se estableció que los músicos harían foco en la escucha de los afectos que transmite el espectador con su decir. Ante la deriva inconsciente que se propone desde el cuerpo y la imagen, consideramos que el paisaje sonoro debería anclar en los sentimientos que generó el sueño, como un hilo conductor que vincula la narración onírica escuchada con su multiplicación dramática. No obstante, la comunicación de los músicos con los actores también produce un circuito de influencias mutuas que modula las sensaciones de partida, en lo que podríamos denominar un nivel significativo sonoro de la multiplicación dramática que proponemos con “Máquina onírica”.

El dispositivo teatral se completó en su puesta en escena con la captura en video del movimiento de las actrices-bailarinas utilizando varias cámaras. Este material visual se proyectó intervenido digitalmente en tiempo real, sobre una escenografía que enmarca el espacio escénico central vacío.

Esta intervención visual propone otro nivel de multiplicación dramática, aportando literalmente otros puntos de vista del movimiento escénico. Las imágenes digitales, además, operan en la línea significativa de las omnipantallas actuales⁵ alterando las categorías de espacio y tiempo. Imaginario que domina nuestra percepción del mundo y que, con formas expositivas similares al mundo onírico, configura una de las formas narrativas privilegiadas en la actualidad.

5 Lipovetsky y Serroy, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la época hipermoderna*, 2009.



Bibliografía

Roger Bastide, *El sueño, el trance y la locura* (Buenos Aires: Amorrortu, 2001).

Sigmund Freud, *Obras completas* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1981).

Gustavo Geirola, *Ensayo teatral, actuación y puesta en escena* (Buenos Aires: Argus-a, 2013).

Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la época hipermoderna* (Barcelona: Anagrama, 2009).

Hernán Kesselman y Eduardo Pavlovsky, “La multiplicación dramática: un quehacer entre el arte y la psicoterapia”, *Topía*, VII, 21 (noviembre/marzo de 1998), Buenos Aires.

Peggy Phelan, *Unmarked. The politics of performance* (Nueva York: Routledge, 1993).

Janine Puget, “Piera Aulagnier: Lo social 27 años después”, *Psicoanálisis. Revista de la Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires*, XXIV, 3 (2013): 1-17.

Biografía

Guillermo A. Dillon

AUTOR

Licenciado en Psicología. Magister en Psicología de la Música (UNLP).
Docente investigador en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional
del Centro. Co-director del grupo IPROCAE (Investigación de Procesos
Creativos en Artes Escénicas).



Guillermo A. Dillon

CONTACTO:

[gdillon@arte.unicen.edu.ar](mailto:g Dillon@arte.unicen.edu.ar)

Serialidades regias

Series televisivas y escenografías del cuerpo femenino



Ariel Gómez Ponce

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Córdoba, Argentina
ariel.gomezponce@fl.unc.edu.ar

Fecha de recepción: 23/08/17 Fecha de aceptación: 12/12/17

Resumen

La reciente adquisición de los derechos de la novela *Santa Evita* (1995) por parte de FOX inaugura un escenario productivo para atender a ciertos desplazamientos de sentidos a nivel transcultural. En términos de una semiótica-cultural, la traducción aparece como una categoría privilegiada para evaluar estos espacios de diálogo activo que arrostran el dinamismo de los textos del arte y el modo en que devienen aduanas semióticas para una elaboración adaptativa. Desde esta perspectiva, el complejo texto de Eloy Martínez ofrece múltiples ángulos que, ensamblados en su narrativa, traducen el mito de Evita a partir de una problemática que también parece ser recurrente de las series de TV norteamericanas: la construcción política del cuerpo femenino. Nuestro objetivo radica en proponer un apunte provisorio para pensar las funciones semióticas que atraviesan, en narrativas recientes como *House of Cards* (2013) y *The Crown* (2016), las distancias entre cuerpo físico y cuerpo político de un sujeto femenino “excepcional”. Nuestra hipótesis de lectura sostiene que estos recorridos estéticos parecen estar abonando el terreno para interpelar una nueva traducción internacional de Eva Perón. En tal sentido, *Santa Evita* estaría trazando líneas simbólicas que se ajustan a una idea de corporalidad y de escenografía del poder que el orden político-estético contemporáneo pone en cuestión.

Palabras claves

Series de TV
Semiótica de la cultura
Traducción
Corporalidad
Eva Perón



Abstract

The recent rights acquisition of the novel *Santa Evita* (1995) by FOX inaugurates a productive scenario to attend to certain displacement of senses at a cross-cultural level. In terms of a cultural semiotics, translation appears as a privileged category to evaluate these spaces of active dialogue that show the dynamism of art texts and the way in which they become semiotic customs for an adaptive elaboration. From this perspective, the complex text of Eloy Martínez offers multiple angles that, assembled in his narrative, translate the myth of Evita from a problematic that also seems to be a reiterative of North American TV series: the political construction of the female body. Our objective is to propose a provisional note to think about the semiotic functions that cross the distances between physical body and political body, around an “exceptional” female subject in recent narratives as *House of Cards* (2013) and *The Crown* (2016). Our hypothesis holds that these aesthetic routes seem to be paving the way for a new international translation of Eva Perón. In this sense, *Santa Evita* would be drawing symbolic lines that fit an idea of corporality and scenography of power that the contemporary political-aesthetic order puts into question.

Key words

TV Series
Cultural semiotics
Translation
Corporeality
Eva Perón



INTRODUCCIÓN. CONSTRUCCIONES POLÍTICAS DEL CUERPO FEMENINO

El diálogo entre literatura y TV, aquel cuya emergencia podría hallarse en el folletín del siglo XIX, adquiere en tiempos recientes otra fluidez, pues las narrativas literarias se consagrarían como fuente privilegiada para uno de los formatos más profusos de la televisión actual: las series. Quizá por esta razón la crítica se arriesga a hablar de una suerte de “literatura audiovisual” contemporánea¹, que además se encuentra posando su mirada en las historias argentinas. La adaptación de los policiales *El jardín de Bronce* (2017) y *La fragilidad de los cuerpos* (2017) por parte de HBO y TNT serían un claro ejemplo de ello, aunque también son operaciones estéticas indicativas de que la cultura global siempre se está pensando a través de un prisma estadounidense.

La evaluación de esta insistencia por parte de la maquinaria ideológica estadounidense podría ser abordada desde estos mecanismos de generación creativa que la semiótica de Iuri Lotman ha entendido como procesos de traducción. Hablamos de una “situación semiótica elemental” para describir la dinámica incesante de las culturas, en tanto el semiólogo reconoce que toda información debe ser interpretada y transformada en signos de otro nivel². En el proyecto lotmaniano, la traducción

se asume entonces como una categoría conceptual y analítica central que permite entender cómo ciertos bloques informacionales (la migración, la pobreza, la educación, la violencia, las construcciones de género) son recodificados por la actividad de otra zona semiótica. Y aun cuando los códigos culturales empleados sean diferentes, el semiólogo no dudará en afirmar que “los intentos de traducción se realizan con particular perseverancia y dan los resultados más valiosos”³. Desde esta perspectiva, los textos del arte devienen aduanas semióticas para estas elaboraciones adaptativas, como fragmentos de órdenes culturales que incansablemente buscan dialogar entre sí y traducirse mutuamente.

Creemos que un caso paradigmático para reflexionar sobre esta oscilación semiótica y perseverancia traductora está en la reciente adquisición de los derechos de la novela de Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita*, por parte de la cadena estadounidense FOX⁴. En nuestra lectura, la novela constituye un punto de partida productivo desde el cual podemos interrogarnos sobre ciertos recorridos estéticos de las series de TV que parecen estar abonando el terreno para incursionar, como diría Lotman⁵, en un nuevo “acercamiento irregular” a Eva Perón. Por ello, nuestro objetivo radica en proponer un apunte provisorio para pensar las funciones semióticas que atraviesan, en narrativas recientes, las distancias entre cuerpo físico y cuerpo político del sujeto femenino. Y decimos provisorio, dado que poco sabemos de esta traducción serial que verá la luz recién a comienzos del año

1 Respighi, Emanuel. “La TV argentina también busca historias en la biblioteca”. Consultado el 15 de julio de 2017. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/28512-la-tv-argentina-tambien-busca-historias-en-la-biblioteca>.

2 Lotman, “El origen del *suje*t a la luz de la tipología”, 188.

3 Lotman, “La memoria a la luz de la culturología”, 121.

4 “*Santa Evita* será serie televisiva”. *La Nación*. Consultado el 3 de junio de 2017. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1948194-santa-evita-sera-serie-televisiva>

5 Lotman, “La memoria a la luz de la culturología”, 121

próximo. Nuestra hipótesis de lectura sugiere que, en el ofrecimiento de los múltiples ángulos (que, ensamblados en la novela, traducen el mito peronista), el texto de Eloy Martínez recupera una problemática que también parece ser constituyente de otras series de TV norteamericanas actuales: la construcción política del cuerpo femenino. Se trata, en otras palabras, de preguntarnos más bien si *Santa Evita* trazó líneas simbólicas que se ajustan a una idea de escenografía del poder femenino que series recientes están ubicando en el centro de sus tramas.

MÁS ALLÁ DE SANTA EVITA, DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

Detengámonos, en primer lugar, en algunos detalles sobre la obra de Eloy Martínez, sobre la cual poco podríamos añadir pues se le han dedicado ríos de tinta. Escrita en 1995 y traducida a más de 30 idiomas, la novela viene, en cierto modo, a darle continuidad a *La novela de Perón* (1985) y a una preocupación insistente en el escritor tucumano: cuál es la seducción que ejerce el peronismo para arraigarse tan fuertemente en la cultura argentina⁶. En líneas generales, *Santa Evita* (que tiene cierta estructura de policial) compone la vida de la primera dama, Eva Duarte de Perón [1919-1952], como un *ensamble* de datos históricos y géneros discursivos; texto en el texto que estiliza los escritos

de Eva, los informes militares y las memorias de su embalsamador, entrelazados con los recuerdos de sus compañeras de teatro y de su peluquero, los discursos políticos (que además titulan los capítulos), un guion documental y un sinnúmero de referencias literarias y filosóficas. Como bien sugiere su autor⁷, en esta lógica compositiva se plasma la intención de darle forma a “los relatos que hay en la imaginación de la gente”, abriendo así una biografía individual (la de Eva Perón) hacia la vida colectiva e historizada de la Argentina del siglo pasado. Como resultado, reconstruye el mito de Evita a través de sus elementos constituyentes: el ascenso meteórico, el paso de actriz a representante del país, la muerte joven y agónica, seguida paso a paso por las multitudes, y el fetichismo de un pueblo que crea leyendas sobre su accionar generoso.

Toda esta complejidad aparece captada mediante un elemento que será central para nuestro trabajo: el itinerario nómada del cadáver de Eva, pero también las transiciones de su cuerpo vivo que traducen facetas de su vida (joven soñadora de pueblo, incipiente actriz, primera dama, Jefa Espiritual de la Nación y símbolo de la militancia). Y no puede comprenderse la importancia que adquiere la dimensión corporal en esta novela, si no es a la luz de lo que vino después y de una lucha contra la amnesia cultural, manifiesta en un gesto inaugural del texto: ese pedido final de Evita por no ser olvidada y al que Perón responde con el embalsamamiento. Incluso es algo patente en el insistente intento del doctor Pedro Ara por vencer la muerte y volver tangible la eternidad, porque “a

6 Remitimos a la entrevista realizada por Pachó O' Donnell para el canal Encuentro. Consultado el 26 de junio de 2017. Disponible en: http://www.conectate.gob.ar/sitios/conectate/busqueda/encuentro?rec_id=101826

7 *Ibíd.*

un olvido hay que ponerle muchas memorias, a una historia real hay que cubrirla con historias falsas”⁸.

En función de ello, desde el punto de vista de Lotman⁹, diríamos que allí donde no se pudo o no supo cómo traducir la transeúnte biografía de Evita, se produce una “mancha de sentido” que la historia busca habitar, y el acto creativo de *Santa Evita* adviene como ejemplo de estas traducciones “inexactas”, pero siempre productivas. En esta perspectiva, el cuerpo de Eva puede considerarse entonces un mecanismo *buffer*: una tensa frontera semiótica donde la cultura intercambia conflictivamente sentidos, dialectos de memoria y procesos creativos.

Ahora bien, con el objeto de entender cómo esta mirada colabora con nuestra lectura de las series de TV, también quisiéramos llamar la atención acerca de la propuesta de Beatriz Sarlo quien reflexionó sobre el carácter excepcional de estas mujeres que se vuelven dobles del poder oficial. Sarlo focaliza en Evita porque entiende que, antes de ella, “ninguna esposa de mandatario o representante se había convertido nunca en una pieza central en la construcción y la consolidación del poder”¹⁰. Según su hipótesis, la excepción de Eva está en que aquello que no sirvió en el mundo artístico (sabemos que nunca fue una gran estrella del radioteatro), sí fue funcional para la escena política. Y esto se condensaría en uno de los rasgos más destacables del personaje histórico: la vestimenta. De manera ejemplar, Sarlo nos recuerda que el vestuario de Eva (la colección Christian Dior, por

ejemplo) se sostiene como un traje público que corona una escenografía del poder: un estilo que se vuelve uniforme político y con el cual Evita podía tanto realizar obras de caridad como atender a embajadores internacionales o gremialistas. De hecho, esta fue una de las características que con mayor ahínco la prensa de otros países subrayó en aquel viaje protocolar por Europa en 1947, reconocido como la “Gira del Arcoíris”, y que luego será ficcionalizado incansablemente por películas, musicales y videoclips internacionales.

De modo que, en los diversos grados de excepcionalidad que se expresan en Eva, hay una codificación estética y política de su corporalidad, que la vuelve complejo semiótico al que se le sobreimprimen constantes significaciones y al que se enviste social, política e históricamente, como “superficie inscriptiva”¹¹. Y se trata además de un investimento que retoman las adaptaciones seriales producidas en los últimos años. Podemos mencionar, por ejemplo, la miniserie española *Carta a Eva* (RTVE 2013), protagonizada por Julieta Cardinali, que recuerda la visita a España y su preparación (los vestidos, el protocolo, la selección del séquito), y donde Evita además intermedia para frenar la sentencia a muerte de una mujer, por parte del régimen franquista. O, en sede local, los primeros episodios de los ciclos unitarios *Historia clínica* (Telefé 2012) y *Lo que el tiempo nos dejó* (Telefé 2010), que optan ambos por narrar los acontecimientos íntimos y médicos de su enfermedad. De modo que hay una marcada insistencia por exhibir las resonancias simbólicas

8 Eloy Martínez, *Santa Evita*, 65.

9 Lotman, “La memoria a la luz de la culturología”, 120.

10 Sarlo, *La pasión y la excepción*, 69.

11 Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, 34.

de cómo se transita y se consolida la excepción del cuerpo actoral, presidencial, protocolar, enfermo y embalsamado de Eva Perón. Incluso al observar la manera en que las series contemporáneas problematizan la construcción corporal femenina en otros cortes diacrónicos, sospechamos (arriesgamos el vaticino) que en la obstinación de Tomás Eloy Martínez por ficcionalizar el cuerpo de Evita (por relatarlo como un folletín disfrazado de documento periodístico, dice el autor) se expresaría una zona productiva que la próxima versión serial puede priorizar.

SERIALIDADES DE LO FEMENINO

Llegados a este punto, vale señalar cómo abordaremos las series televisivas en nuestro trabajo. En tal sentido, recuperamos una de las propuestas más arriesgadas de Iuri Lotman, quien admitió que los productos artísticos, entendidos ellos como textos, proveen múltiples informaciones que sintetizan aquello que el sistema cultural dice sobre sus propias identidades¹². Deudor de la propuesta de Mijaíl Bajtín (y, principalmente, del estudio fundacional que fuera su modelo teórico para analizar la cultura como un gran sistema de sentidos¹³), la elección metodológica de Lotman ubica como unidad analítica privilegiada y central no al signo sino, por el contrario, al texto, concibiendo además la semiótica como ciencia de la historia de las culturas. Desde su perspectiva, el texto da

cuenta de la complejidad interrelacionada de signos que componen el tejido cultural, abriéndose de la clausura de la lengua escrita, para pensar, con ello, en una multiplicidad de códigos: un “poliglotismo cultural” que exhibe cómo el sistema cultural se conforma por una heterogeneidad de lenguajes que provienen de la literatura, la pintura, el teatro, el cine y la televisión¹⁴.

Interesa también que la semiótica lotmaniana ha detenido su mirada en el carácter semiótico común de estos códigos que los textos culturales comportan. De manera especial, referimos al modo en que ellos vehiculizan modelos culturales, dado que no suponen una copia fiel de la realidad sino, tal como afirma Lotman, una “recreación activa donde el parecido y la similitud forman un solo proceso de conocimiento”¹⁵. Dicho de otro modo, este pensamiento admite una capacidad cognoscitiva que cobra vigencia a partir de la estructura narrativa de los textos y de la manera en que esta pone en escena variados lenguajes, tales como la construcción del personaje, las ambientaciones, los vestuarios, las bandas sonoras y los diálogos, entre otros. Por ello, al tiempo que (re)producen modelos de lo real, los textos exponen una multiplicidad de lenguajes internos: organizaciones semióticas diferentes, cada una constructora de escenografías que transitan por los diversos regímenes narrativos.

En consecuencia, a la hora de pensar la pulsión narrativa de productos como las series, estudiosos como Silvia Schwarzböck admiten que resulta pertinente pensar en las similitudes entre la TV y otra forma más “canónica”, como es el cine: es

12 Lotman, “El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura”, 125.

13 Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, 21.

14 Lotman, “El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura”, 128.

15 Lotman, *Estética y semiótica del cine*, 10.

decir, un entrecruzamiento que viene gestándose desde “incursiones cinematográficas”, como aquellas emprendidas por directores como, por ejemplo, Jean-Luc Godard o Jean-Marie Straub¹⁶. En tal sentido, debemos reflexionar sobre una “equivalencia semiótica” con la cinematografía, que la crítica luego ha leído como prolongación del séptimo arte o, más bien, como una estética “(pos)cine”¹⁷. Y aunque con el tiempo la TV logrará generar sus propias organizaciones narrativas cada vez más innovadoras, existe una transferencia gradual de elementos del cine y la literatura que lleva, en opinión de Jorge Carrión, a comprender estas modalidades como “vasos comunicantes” de todo un orden narrativo¹⁸. De allí que resulte necesario volver la mirada hacia otros lenguajes culturales como el filme o el objeto literario que han logrado migrar o, en términos semióticos, traducirse a la TV. En este orden de ideas, planteamos la necesidad de reflexionar sobre los productos televisivos, apuntando de manera particular al modo en que ellos exponen estructuras narrativas o, al decir de Omar Rincón, “el flujo del macrorrelato”¹⁹.

Asimismo, habría que apuntar que, en relación a la organización narrativa televisiva, la teoría distingue entre dos formas dominantes: series y seriales. En su descripción clásica²⁰, mientras las series proponen historias y personajes que concluyen en cada episodio, los seriales optan por una continuidad prolongada de relatos y tramas²¹

. A ello debería añadirse el fenómeno reciente que impulsan sitios de *streaming* como Netflix o Amazon Prime, quienes ofrecen al espectador temporadas completas sin la necesidad de tener que aguardar un nuevo episodio semanalmente (modificando, con ello, la lógica del folletín que caracterizó a la serie en los últimos treinta años). No obstante, puesto que, en la actualidad, se presentan formas que combinan estas estrategias, resulta entonces pertinente pensar más bien en un fenómeno de la “serialidad”, bajo el cual “el término ‘serie’ es un término paraguas que comprende las tradicionales series y seriales y todas las formas intermedias e híbridas”²². En función de ello, en investigaciones anteriores, hemos optado por definir las series como una forma de organización de contenido: como “un texto cuyo arco narrativo, progresivo y lineal, comporta sus propios códigos, sistemas signícos y complejidades de producción y recepción”²³.

Por otro lado, la lectura que nos impulsa en este trabajo se encuentra también en diálogo con una preocupación que nos ha movilizado previamente: cómo las series de TV legitiman y naturalizan (o bien discuten y disputan) representaciones de la feminidad²⁴. Por ello, nos ocupamos por estudiar esta zona conflictiva que despliega toda una cartografía donde prácticas sociosexuales y formas de la ficción parecen traducirse mutuamente a través del cuerpo femenino. Tomemos por caso algunos textos que bien pueden dialogar con la hipótesis de lectura que nos convoca en esta

16 Schwarzböck, “Historia de un error. La legitimación estética de las series”, 8.

17 Bernini, “Las series de televisión y lo cinematográfico”, 34.

18 Carrión, *Teleshakespeare. Las series en serio*, 12.

19 Rincón, *Narrativas mediáticas*, 174.

20 Hammon y Mazdon, *The Contemporary Television Series*, 24.

21 Kozloff, *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*, 32.

22 Allrath et al, *Narrative Strategies in Television Series*, 6, la traducción es nuestra.

23 Gómez Ponce, *Depredadores. Fronteras de lo humano y series de TV*, 94.

24 Gómez Ponce, “Vestidas para matar. De la ferocidad animal a la fatalidad femenina serial”, 247.

presentación. Pensemos, de manera ejemplar, las operaciones de una serialidad como *The Good Wife* (CBS 2009) donde la protagonista, abogada que ha dejado de ejercer durante años, tiene que retomar su actividad profesional y desenvolverse en un ámbito claramente machista para mantener a su familia, lógica muy similar a la expresada por *Mistresses* (ABC 2013). O producciones como *Veep* (HBO 2012), donde el personaje principal asume inesperadamente como vicepresidenta y debe prepararse de inmediato para tal cargo. Incluso la reciente comedia *Glow* (Netflix 2017) cuya protagonista es una actriz desempleada que termina formando parte de un programa televisivo de lucha libre femenina. Hablaríamos, en estas ficciones, de una preocupación por el modo en que la cultura escenifica las continuidades y las rupturas de lo femenino en un orden masculino (laboral, político, deportivo) y donde ciertos rasgos de un carácter excepcional re-significan el cuerpo (es decir, su forma de vestir, su expresividad, su desenvolvimiento), al tiempo que hacen mella en las redes de interacciones que habilitan o prohíben comportamientos, homogeneizan valores y creencias, y colaboran en la conformación de una identidad femenina.

ESCENOGRAFÍAS. SOBRE *HOUSE OF CARDS* Y *THE CROWN*

Para nuestra lectura, hay dos series de TV en las cuales intuimos que este funcionamiento de lo femenino se observa con mayor pregnancia. Y aunque no haya referencias directas a la historia de Eva Perón (o, al menos, no tan directas), están priorizando toda una maquinaria estética que, al decir de Beatriz Sarlo, expone “un cuerpo donde se ha investido el poder”²⁵. En función de ello y a los fines de un recorte metodológico, acotaremos esta escenografía de lo femenino en torno a la emergencia de esta característica que parece ser privilegiada y que se expresa con gran fuerza semántica en los textos en cuestión.

Una primera serie interesante para nuestra reflexión, y que puede guardar una relación estrecha con el mito de Eva, es *House of Cards* (Netflix 2013). La narrativa relata el inescrupuloso ascenso de los Underwood, los que persiguen la presidencia y ficcionalizan la otra cara de la política: conspiración, instigación y corrupción aparecen como los rasgos característicos de este audaz matrimonio que protagoniza una de las ficciones recientes más exitosas. Y nos interesa detenernos particularmente en el personaje de Claire Underwood (Robin Wright), en quien se destaca un fuerte tono de inconformidad con el lugar pasivo de lo femenino. Hablamos de una mujer de la clase alta de Texas, que es consciente del futuro inminente como “mujer de” que le espera

25 Sarlo, *La pasión y la excepción*, 100.

por su condición socioeconómica. Sin embargo, por el impulso de su marido y la ambición personal, Claire atraviesa un amplio número de roles políticos en el transcurso de la narrativa y, aún consciente de que tiene “más influencia” como primera dama



Claire Underwood (Robin Wright),

y que puede ser acusada de despotismo, aspira a más y necesita adquirir “experiencia legítima”²⁶.

Por lo demás, las coincidencias entre Claire y Evita son más de una: el anhelo de la protagonista por ser “más que una observadora (...) ser significativa”²⁷ y que mucho recuerda a esa carta que Eva le escribe a Perón desde Europa, donde cita que “he luchado muy duramente en la vida con la ambición de ser alguien”²⁸; el rol de embajadoras internacionales en ambas; la presencia de estos *ghost writers* (en Evita, Muñoz Aspiri, su guionista en Radiolandia, y en Claire, el escritor Thom), creadores de discursos pre-escritos que se asumen como voz propia; la contraparte masculina que crea una zona tensa entre posesión y autoría, palpable en el reproche del marido de Claire de que “nunca debí haberte hecho...”²⁹, situación en diálogo con aquel autorreconocimiento que Perón admitió en numerosas entrevistas: “Eva es un producto mío. Yo la preparé para que hiciera lo que hizo” (y que la novela de Eloy Martínez retoma y también replica en palabras de su peluquero, Julio Alcaraz).

Incluso *House of Cards* ha promovido un diálogo intenso con la política argentina y con un público activo que rápidamente se hizo de eco de la serie, rememorando el enclave político del peronismo y retraduciendo una de sus frases canónicas para decir que “Frank cumple, Claire dignifica”. Y mientras la foto del matrimonio Underwood reproducida en las paredes de Buenos Aires y acompañada por los colores canónicos del partido justicialista, la imagen de Claire también ha sido replicada con el estilo que caracteriza el

26 Willimon, *House of Cards*, temporada 3, episodio 1.

27 Willimon, *House of Cards*, temporada 1, episodio 11.

28 Eloy Martínez, *Santa Evita*, 50.

29 Willimon, *House of Cards*, temporada 3, episodio 6.

mural de Eva en el Ministerio de Desarrollo Social. Estos ejemplos muestran una fuerte filiación que

de un vestuario de alta costura que aspira a adquirir practicidad en el marco político, que

La intervención artística de Claire Underwood (Robin Right), junto al mural de Eva Perón, en el Ministerio de Desarrollo.



recupera elementos de un imaginario antagónico (negativo, si se quiere) al peronismo, y que contempla a Perón como núcleo de un sistema dictatorial-populista y a Eva, como una mujer que ha escalado sin escrúpulos por las líneas de poder hasta devenir compañera presidencial. Referimos a una imagen que la novela de Tomás Eloy Martínez problematiza, pero que además se ha replicado de manera internacional como es el caso de esta serie, y que quizá sea consecuencia del modo en que se narra la vida de Eva en la exitosa ópera rock de Andrew Lloyd Webber, llevada al cine en 1996.

No obstante, en Claire hay otro rasgo que no pasa desapercibido y que parece recordar ese carácter excepcional de Eva Perón. Se trata

jamás se repite y que incluso, en un mismo episodio, puede llegar a variar hasta tres veces. La preferencia por la ropa de diseñador va de la mano de un alto conocimiento de su utilidad, donde ciertos vestidos son funcionales para determinados contextos y Claire es consciente de ello (lógica visible no solo en la adaptación del estilo, sino además en un cabello que cambia de largo y se vuelve rubio para conseguir más popularidad en la población). Hay, de este modo, una codificación estética del cuerpo político, cuyas resonancias conforman este “estilo presidencial” que construyó la imagen de Evita no solo ante el pueblo, sino además ante los medios de comunicación y la prensa internacional.

Dejamos un momento *House of Cards*, para abordar una segunda serie que parece coincidir con esta lectura del cuerpo vestido/ investido. Hablamos de *The Crown* (Netflix 2016), preocupada por narrar la biografía de la Reina Elizabeth II (Claire Foy). La historia relata el periodo que abarca desde el casamiento de la joven princesa con Felipe de Edimburgo (Matt Smith) hasta su ascensión como Reina de Inglaterra. Entrelazadas con las políticas internacionales de posguerra, la decadencia del primer ministro Winston Churchill y las internas de la familia real, *The Crown* trabaja el proceso de transición de una mujer educada para coser, manejar etiqueta y disfrutar de la equitación, a mandataria suprema y jefa de la monarquía constitucional. Aquí el azar actúa: un tío que abdica a la corona por un amor prohibido y un padre que muere joven muestran cómo lo casual hace, en esta serie, al cuerpo político.

Sin embargo, hay una fuerte contradicción en aquello que se trabaja como “las tres Elizabeths”: como reclama la protagonista, “sí, soy la reina. Pero también soy una mujer. Y una esposa”³⁰. Se trata, como en Claire, de una inconformidad constante, en un personaje que no asume, como le indica su madre, que lo más importante es aprender a quedarse callada; que toma consciencia de que no conoce nada del mundo (y, por ello, contrata un tutor); y que anhela construir un poder “en lo que respecta a mi rango y a mi oficio, no a lo que mi edad y mi género pueden sugerir”³¹. Incluso se traza

un interrogante constante: ¿cómo llevar una “vida simple”? ¿Cómo sostener un matrimonio feliz, aun cuando su marido siempre deba estar detrás porque “la corona debe ir primero” [*takes precedence*]³², renunciado además a la posibilidad de heredarle el apellido a sus hijos, consecuencia de la ley de regencia?

Con todo, una escena guarda especial relevancia para entender cómo opera el cuerpo femenino aquí. Se trata de los momentos ulteriores a la muerte de Jorge VI, cuando Elizabeth se encuentra en África y debe volver apresuradamente para asumir. Allí, hay un gesto destacable: el apuro por cargar el vestido de luto y la importancia que adquiere la vestimenta para mostrar públicamente la nueva faceta de esta mujer. Y no es nada casual que, entrelazada a la escena de Elizabeth vistiéndose, se lea una carta casi programática que su abuela les escribe:

ahora debes dejar esos sentimientos a un lado, porque el deber te llama (...) El pueblo necesitará tu fortaleza y tu liderazgo. Vi tres grandes monarquías caer porque sus líderes no supieron separar los deseos personales del deber. No debes permitirte cometer los mismos errores. Y cuando llores a tu padre, también deberás llorar a otra persona. A Elizabeth Mountbatten. Porque hoy la sustituye otra mujer: la reina Isabel. Las dos Isabel entrarán en conflicto a menudo. Pero la corona debe ganar. Siempre debe ganar³³.

30 Morgan, *The Crown*, temporada 1, episodio 3.

31 Morgan, *The Crown*, temporada 1, episodio 7.

32 Morgan, *The Crown*, temporada 1, episodio 2.

33 Morgan, *The Crown*, temporada 1, episodio 2.

Subrayamos este fragmento, pues arrastra nuevamente la carga simbólica de adquiere la vestimenta (Figura 2). Es un vestido que desplaza el carácter estético de la moda, para darle lugar a su construcción como soporte político y emergiendo, por ende, como cuestión de Estado. Quizá porque, como bien pensara Iuri Lotman, la moda siempre es semiótica, ya que tiene el privilegio de volver significativo algo que no lo es³⁴.

de revistas) a Evita (emblema del Pueblo), como también para comprender el paso de Elizabeth a la Reina Elizabeth, e incluso de Claire Underwood a Claire Primera Dama. Los personajes ficcionales y el histórico compartirían entonces esta descripción y, más allá de las coincidencias cercanas en los estilos, la ropa está comportando un papel decisivo para la conformación de una iconografía que sintetiza el poder y sostiene la política tanto del peronismo



Figura 2. La ascensión de Elizabeth (Claire Foy) como Reina, acompañada detrás por su marido, Felipe (Matt Smith). Capturas de pantalla. The Crown, Sony Picture Television, Netflix, 2016

Junto con Sarlo, nos arriesgamos a pensar entonces que este vestuario resulta un pivote sobre el cual se arma un modelo de mujer fuertemente cristalizado por Evita, puesto que el uso de la ropa “no fue una cualidad agregada sino un dato central de su personalidad política”³⁵. Es, en otras palabras, elemento fundamental para entender tanto la transición de Eva Duarte (la Eva actriz y modelo

como de Inglaterra y de los Underwood. Referimos a un rasgo excepcional interesante para hipotetizar sobre esta futura traducción serial de Eva, dado que supone uno de los elementos que más fuertemente trabaja Santa Evita: aquello que la novela entiende como una transición regia, de plebeya a reina, afirmando con ello que Evita “se tejió a sí misma una crisálida de belleza, fue empollándose reina”³⁶.

34 Lotman, *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, 152.

35 Sarlo, *La pasión y la excepción*, 92.

36 Eloy Martínez, *Santa Evita*, 12.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Sin pretender agotar el alcance de este tema tan complejo, en este itinerario reflexivo hemos recortado solo un rasgo de esta construcción política de lo femenino: ese uso de la ropa que, lejos de ser un lugar común de la “mujer”, se refracta como elemento capitalizable, pero también como pieza fundamental de una maquinaria política que genera “configuraciones excepcionales” del poder femenino³⁷. Si los creadores y guionistas de estas serialidades se han servido de referencias peronistas para organizar sus narrativas es un dato que, al menos en entrevistas y en “detrás de escenas”, no se advierte. Por lo cual, podemos intuir que se trataría de cierta información cultural (un “espacio de cierta memoria común”, diría Lotman³⁸) que estaría circulando por este imaginario de la mujer del siglo XX.

Eva aparecería aquí como texto faro que rompe con un régimen canónico de mujer (su lugar pasivo) para construir otro: aquel que signa lo femenino en sede presidencial (y que además se encuentra en consonancia con el papel preponderante que adquiere la mujer en el escenario democrático gracias a la posibilidad del voto). Con todo, tal como intuye Pampa Arán (2005, 113), “si una mujer es lo que una época y una sociedad dicen que debe ser, Eva no se ajusta a los cánones”³⁹, y estos personajes ficcionales parecen recordar algunos de sus vestigios de sentido para desplazarlos hacia otras coordenadas históricas.

Y cerramos preguntándonos si cabe conjeturar que, a causa de su consumo masivo y su capacidad de síntesis, la serie de TV no deviene el relato que más se ajusta a un interrogante por la dimensión corporal y femenina en la cartografía del poder. Por los indicios señalados, podemos intuir que las narraciones de mujeres que intervienen en el dominio político del hombre estarían emergiendo insistentemente en las operaciones estéticas más recientes. Quizá porque comprender los enclaves de los géneros se presenta como una de las problemáticas más acuciantes de nuestra actualidad, y las formas de empoderamiento femenino cobran vital relevancia ya que, como hipotetizara Lotman, “las que representan el vértigo de las conquistas femeninas, (...) [son] aquellas mujeres que expropián a los hombres de sus roles políticos y gubernamentales”⁴⁰. O quizá porque nuestras culturas atraviesan una marcada preocupación por el modo en que construye y reconstruye una memoria de lo femenino, y la serialidad aparece como ese lugar que incansablemente busca reponer de manera creativa una larga tradición de desplazamientos, considerando que en las ficciones, como bien pensara Eloy Martínez, “la realidad no se resucita: nace de otro modo, se transfigura, se reinventa a sí misma”⁴¹.

37 Sarlo, *La pasión y la excepción*, 88.

38 Lotman, “La memoria a la luz de la culturología”, 157.

39 Arán, *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre dictadura y memoria*, 113.

40 Lotman, *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, 150.

41 Eloy Martínez, *Santa Evita*, 101.

Bibliografía

FUENTES

Morgan, Peter. *The Crown*. Serie de televisión. Netflix, Sony Picture Television, 2016-2017.

Willimon, Beau. *House of Cards*. Series de televisión. Netflix, Sony Picture Television, 2013-2017.

BIBLIOGRAFÍA

Gaby Allrath y otros, *Narrative Strategies in Television Series* (New York: Palgrave Macmillan, 2005).

Pampa Arán, *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre dictadura y memoria* (Córdoba: Ferreyra Editor, 2005).

Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (Madrid: Alianza Editorial, 1984).

Emilio Bernini, "Las series de televisión y lo cinematográfico", *Kilómetro 111. Series y cine contemporáneo*, 10 (mayo de 2012): 25-40.

Jorge Carrión, *Teleshakespeare. Las series en serio* (Buenos Aires: Interzona, 2014).

Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita* (Buenos Aires: Sudamericana, 2007).

Ariel Gómez Ponce, "Vestidas para matar. De la ferocidad animal a la fatalidad femenina serial", *Revista Estudios*, 34 (julio-diciembre de 2015): 245-258.

Ariel Gómez Ponce, *Depredadores. Fronteras de lo humano y series de TV* (Córdoba: Babel, 2017).

Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism* (Bloomington: Indiana University Press, 1994).

Michael Hammon y Lucy Mazdon, *The Contemporary Television Series* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2005).

Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film* (Berkeley: University of California Press, 1998).

Iuri Lotman, *Estética y semiótica del cine* (Barcelona: Gustavo Gili, 1979).

Iuri Lotman, "La memoria a la luz de la culturología", en *La Semiosfera I* (Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, 1996), 157-161.

Iuri Lotman, "La retórica", en *La Semiosfera I* (Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, 1996), 118-142.

Iuri Lotman, "El origen del sujeto a la luz de la tipología", en *La Semiosfera II* (Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, 1998), 185-212.

Iuri Lotman, *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social* (Barcelona: Gedisa, 1999).

Iuri Lotman, "El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura", en *La Semiosfera III* (Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, 2000), 123-137.

Emanuel Respigui, "La TV argentina también busca historias en la biblioteca", *Página 12* (29 de marzo de 2017), consultado el 15 de julio de 2017 en <https://www.pagina12.com.ar/28512-la-tv-argentina-tambien-busca-historias-en-la-biblioteca>

Omar Rincón, *Narrativas mediáticas* (Barcelona: Gedisa, 2006).

Beatriz Sarlo, *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2003).

Silvia Schwarzböck, "Historia de un error. La legitimación estética de las series", *Kilómetro 111. Series y cine contemporáneo*, 10 (mayo de 2012): 7-24.

Biografía

Ariel Gómez Ponce

AUTOR

Doctor en Semiótica y Profesor en Español como Lengua Materna y Lengua Extranjera por la UNC. Es Becario Posdoctoral CONICET y sus investigaciones, dedicadas al análisis de series televisivas, se inscriben en el campo de la semiótica de la cultura de Iuri Lotman. En reuniones y jornadas científicas y en su reciente libro *Depredadores. Fronteras de lo humano y series de TV* (Babel, 2017) problematiza los límites con lo animal a partir de la categoría de instinto y su interpelación a prácticas culturales.



Ariel Gómez Ponce

CONTACTO:

ariel.gomezpone@fl.unc.edu.ar

Des/montar: El acontecimiento singular



Ludmila Rossetti

ludmila.rossetti@gmail.com

Josefina Illanes

joseeillanes@gmail.com

Paulette Yurquina

poliyurquina@gmail.com

Investigadoras independientes
Córdoba, Argentina

Fecha de recepción: 29/09/17 Fecha de aceptación: 12/12/17

Resumen

El artículo propone la sistematización de una instancia de reflexión colectiva sobre el Ciclo de Desmontajes desarrollado en el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA).

A partir de la organización y asistencia a desmontajes durante 2016/2017 es que se vuelve necesario capitalizar nuestra experiencia, problematizarla y ponerle palabras para valorizar los espacios de intercambio reflexivo en torno al hacer teatral. Para esto nos basamos en el concepto de desmontaje de Ileana Diéguez Caballero.

Nos debatimos entre el azar y la planificación, polos entre los cuales se inscriben los encuentros que denominamos desmontajes. De esta manera usamos el término dispositivo para dar cuenta del procedimiento que se desarrolla en cada desmontaje con el objetivo de contribuir a la reflexión de la práctica teatral.

Palabras claves

Desmontaje

Procesos creativos

Acontecimiento singular

Teatro

Diálogo



Abstract

From the need to capitalize our experience, problematize it and include it discursively in the spaces of reflective exchange around the theatrical production, and considering Ileana Diéguez Caballero's concept of disassembly, we propose in this paper the systematization of an instance of collective reflection on the Disassembly Cycle developed at the Center for Production and Research in Arts (CePIA).

Key-words

*Disassembly
Creative process
Singular event
Theater
Dialogue.*



Estas reflexiones surgen a partir de nuestra participación en el Ciclo de Desmontajes que se desarrolla en el Centro de investigación y producción en Artes (CePIA) dependiente de la Facultad de Artes, de la Universidad Nacional de Córdoba. Nos sumamos a la organización de esta actividad en el año 2015 como Ayudantes Alumnas del Área de Producción, encabezada por Pablo Spollansky. Nuestro rol consiste en ser un nexo entre el CePIA y los proyectos artísticos radicados en el mismo, enfocándonos en las Artes Escénicas.

La finalidad de este escrito es sistematizar una serie de encuentros que denominamos *desmontajes*, sin focalizar particularmente en cada uno, sino en el mecanismo en general. Para esto nos

basaremos en cuatro encuentros realizados en el período 2016/2017.

Los desmontajes implican una instancia en la que los creadores pueden expresar las metodologías, hallazgos y problemáticas que atravesaron en el proceso creativo. Esto se produce en un diálogo continuo con los espectadores que permite recuperar los recorridos que desembocaron en decisiones compositivas de montaje escénico y las estrategias poéticas que cada proceso creativo pone en juego. De este modo su principal objetivo consiste en:

(...) abrir un diálogo entre invitados especiales, creadores y público sobre los principios compositivos que presenta cada producción escénica radicada en el CePIA. En la última



función de cada obra se convoca a referentes de distintos campos disciplinares quienes pondrán en común sus claves de lectura, propiciando una reflexión conjunta con los creadores.¹

Dadas estas características no es menor el hecho de que la Universidad propicie espacios de diálogo en los que se desarrollen conocimientos específicos del arte teatral, originados desde la conjunción entre los grupos de producción y la mirada de los espectadores.

Es necesario tener en cuenta que el Ciclo comenzó a desarrollarse en 2013 bajo la coordinación de otras personas que ya no participan del CePIA. Por lo tanto, al iniciar nuestra tarea en el CePIA, encontramos necesario cuestionarnos la importancia del desmontaje, su vigencia, su aporte a los grupos y al centro de investigación, cómo es su funcionamiento y cuál es su función, es decir, deconstruir un hacer que también refiere a lo conceptual: el desmontaje. El Ciclo se fue consolidando sobre la marcha, en base a "la prueba y el error", analizando después de cada desmontaje las problemáticas y aciertos y de qué manera poder potenciarlos en un futuro.

La experiencia nos permitió entender nuestra propuesta de desmontaje como una instancia en la que existe una tensión entre el caos y la organización, la palabra improvisada y la estructurada. Así, comenzamos a dimensionar la idea de que cada desmontaje es singular, es decir, es distintivo y particular cada vez. Esto está íntimamente rela-

cionado con el concepto de acontecimiento, ya que es un hecho único e irrepetible, que sucede en ese momento, en ese instante. El *acontecimiento* es desarrollado por Jorge Dubatti como

Conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos. No se va al teatro para estar solo: el convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria, y significa una actitud negativa ante la desterritorialización sociocomunicacional propiciada por las intermediaciones técnicas.²

Podemos inferir que las palabras que surgen en este espacio, son las manifestaciones de las primeras reflexiones, las primeras impresiones que se tienen sobre la obra. Otra de las características que aportan a su carácter singular es que los participantes van cambiando; es decir, no son los mismos espectadores, ni hacedores artísticos, ni moderadores. Por lo tanto, cada desmontaje es particular, distinto.

A pesar de este carácter único, en cada desmontaje encontramos ciertos lugares recurrentes, como ser la importancia de la formulación de preguntas, la organización de las intervenciones, el intercambio entre el proceso creativo y las impresiones de los espectadores. Entonces, empezamos a pensar cómo generar una dinámica flexible que tuviera la capacidad de contener y propiciar este fluir de las palabras inmediatas, que pudiera profundizar

1 "Desmontajes". Ciclos y Proyectos. Consultado el 2 de junio de 2017 en <http://cepia.artes.unc.edu.ar/desmontaje>

2 Dubatti, "Cultura teatral y convivio. Fragmentos".

en las singularidades, pero al mismo tiempo tuviera ciertos elementos constantes que organicen y aporten a la construcción del Ciclo.

Nos propusimos capitalizar estas experiencias creando un dispositivo común que pueda aplicarse en cada desmontaje, atendiendo a las particularidades de los proyectos. Entendemos como *dispositivo* ciertos elementos que se ejecutan mecánicamente para realizar una función determinada: indagar sobre los procesos y su relación con la obra final y la percepción de los espectadores. Un *dispositivo* nos permite visualizar el funcionamiento de las relaciones entre los elementos que lo componen, funciona como modelo de análisis del acontecimiento, como estructura para cada encuentro sin convertirse en estructurante.

Para la organización del dispositivo tuvimos en cuenta la estructura que tenía la actividad previamente a nuestra participación. Esta contaba con la presencia del director del proyecto, que ejercía el rol de coordinador, espectadores y hacedores reunidos en la última función de cada obra. Como propuesta superadora de ese formato y con vistas a profundizar el carácter reflexivo del encuentro, propusimos configurar el dispositivo con los siguientes elementos: los espectadores, un moderador, los hacedores artísticos del proyecto y uno o dos invitados especiales.³ Tiene lugar inmediatamente después de la última función en el CePIA. La mayoría de los agentes que participan del desmontaje ven la

obra por primera vez, por lo tanto, se les propone reflexionar sobre una materia fresca, que acaba de acontecer. Creemos que este espacio propicia el ejercicio de poner palabras a las impresiones que nos dejó el montaje escénico, elaborando una lectura que está atravesada por nuestros recorridos y conocimientos previos, convirtiendo al desmontaje en un encuentro en el que no solo se apela al intelecto sino también a lo sensitivo.

Desde el Ciclo entendemos a los desmontajes como parte del hecho artístico, porque posibilita visibilizar las opiniones de todos los presentes, sosteniendo que el hecho teatral se construye entre todos. A su vez, desplaza el proceso del lugar de lo latente, lo expone para que se reflexione sobre las acciones/decisiones tomadas que desembocan en el hecho teatral.

Parte de generar este *dispositivo* es poner en un lugar de cuestionamiento a los hacedores para poder entender los mecanismos y las metodologías que se utilizan en pos de elaborar un montaje escénico, es decir para poder sistematizar el proceso creativo.

SOBRE EL CONCEPTO DE DES/MONTAJE

Consideramos necesario en las siguientes líneas construir un marco de entendimiento sobre lo que es un desmontaje. Esta necesidad surge a partir de analizar la variedad de formatos que adquieren los encuentros que se agrupan bajo la denominación de desmontaje, que van desde entrevistas a relatos basados en lo anecdótico. En este sentido creemos necesario un posicionamiento teórico que atienda al

³ Hablamos de hacedores artísticos, porque el hacer implica una acción. Una acción es una decisión política, ideología y relacionada íntimamente con nuestra subjetividad, de manera consciente o inconsciente. En un montaje escénico intervienen varias personas que desde su rol aportan a la creación de este hecho artístico, que de alguna u otra manera toman la decisión de estar colaborando en ese proyecto, no están de una manera arbitraria, sino que tiene un interés están ahí apropiándose de estos espacios.

objetivo principal del CePIA, orientado al encuentro reflexivo. Para esto creemos que las palabras de Ileana Diéguez Caballero, que fueron fundantes de nuestra reflexión, contribuyen a esclarecer el concepto. Diéguez considera al desmontaje como:

evento, como invitación a una mirada pública sobre ciertos momentos del acto privado del proceso creativo: una especie de indagación consciente sobre los mecanismos que sostienen un discurso poético. (...) hacer visible el tejido creativo a través de los testimonios, deconstrucciones y reconstrucciones de los propios creadores ⁴

Creemos que en esta posible definición se contemplan aspectos fundamentales para aprehender el concepto de desmontaje.

En primer lugar, la idea de evento permite concebir al desmontaje como un acontecimiento, es decir, un suceso que posee un carácter excepcional, singular. Se enmarca en una ubicación temporo-espacial específica y se produce en tiempo real, se construye en el aquí y ahora, por lo tanto es irreplicable.

Otro aspecto que resaltamos de la propuesta de Diéguez es la idea de *mirada pública*. En el desmontaje, se termina de configurar la idea del espectador como un otro,⁵ distinto del grupo de hacedores. Sostenemos la idea de que el hecho teatral se construye entre los presentes (artistas y espectadores) y en este encuentro se explicita la tarea de co-creación. En esa instancia construimos

otro espacio de encuentro por fuera de la ficción creada en la escena para deconstruir esa ficción y esa realidad que es el acontecimiento teatral.

Otra cuestión a resaltar es que devela el proceso creativo, ya que es una instancia en la que los hacedores expresan los modos, los hallazgos, las problemáticas que atravesaron en el proceso. La reflexión producida en el diálogo, nos permite construir en conjunto conocimientos sin la intención de generar conceptos estancos como “recetas” creativas, sino detectar cuáles son las estrategias que cada proceso creativo requiere. En este sentido, podemos decir que cada desmontaje adopta su propia modalidad de acuerdo a la obra que se intenta aprehender. A estas ideas creemos que se refiere Diéguez al decir “hacer visible el proceso creativo” es decir, a desentramar aquello invisible para el espectador que se materializa en las funciones como hecho teatral. El desmontaje es una instancia que permite ponerle palabras al proceso y al acontecimiento teatral.

Al decir “indagación consciente sobre los mecanismos que sostienen un discurso poético” consideramos importante la invitación a la reflexión y sistematización del proceso creativo propio. La instancia de desmontaje nos permite generar conocimientos específicos teatrales desde el hacer teatral. Entendemos que la construcción teórica es inseparable de la práctica, se construye desde la práctica y para la práctica. Creemos que esta es una experiencia y como tal se piensa desde una red de significaciones previa, en la que el pensar es una acción en un plano no material. Desde esta

4 Diéguez, *Des/tejiendo escenas*, 17-18.

5 Entendemos por otro a lo diferente, la condición de ser “otro” desde la perspectiva del “yo”. Poder nombrar el descubrimiento de la concepción del mundo del “otro”, alternando la perspectiva propia con la ajena.

concepción, la práctica y la teoría se constituyen como una sola unidad.

Como plantea Diéguez, el proceso creativo ingresa en la discusión a veces como “testimonio” y otras en respuesta a interrogantes respecto a algo que se vió/experimentó durante la función. Podríamos decir entonces que el proceso ingresa a modo de relato, entendido como aquella narración atravesada por la subjetividad. La idea de relato implica entender a esa narración como un recorte, que en el caso de los desmontajes se piensa/construye durante la enunciación, en tiempo real.

DE/VELANDO LAS ESTRATEGIAS

Cuando comenzamos a reflexionar sobre el “Ciclo de Desmontajes” en el CePIA, nos centramos en el hecho artístico como acontecimiento singular. Así, nos interesamos por develar las experiencias, perspectivas, inquietudes y reflexiones de los procesos creativos. Nuestro interés desde el centro radica en poder generar estrategias para que cada proceso revele sus particularidades.

La primera estrategia que implementamos fue generar un *dispositivo* base para todos los desmontajes. Este *dispositivo* se constituye como una estructura a la cual recurrimos como punto de partida para desarrollar cada encuentro, y a su vez, es lo suficientemente flexible para atender a las necesidades de cada proceso. Estas características permiten facilitar reflexiones, desarticulando el proceso creativo en un ambiente colectivo. Esto

implica que el pensamiento no se da en la intimidad del grupo sino que se abre a los concurrentes construyendo un ida y vuelta de ideas que generan un conocimiento colectivo y puede abrir a nuevas formas de re-pensar los procesos creativos. Más que nada el desmontaje implica una posición activa por parte de los espectadores, que no se conciben como intérpretes de una fábula sino como productores de *sentido*. Como observa Victor Viviescas “el espectador construye un sentido que lo involucra vitalmente en el acontecimiento teatral y que lo vincula con su propia historia y con la de los otros espectadores y actores”,⁶ de esta forma cada persona involucra en sus ideas el vínculo con su vida personal, abriendo la posibilidad de re-pensar cuestiones que creíamos acabadas.

Nos parece importante esclarecer la importancia que tiene hablar de *subjetividad*. Entendemos que la *subjetividad* implica las producciones de sentido que generan los sujetos en el entre, por lo tanto en la subjetividad ingresa el Otro como figura clave a partir del cual construimos un mundo simbólico, que tiene su expresión máxima en el discurso. Las producciones de sentido se elaboran principalmente a partir de las experiencias, que se organizan en base a una red de conceptos previos o red de experiencias. Esto entra en juego en la instancia de desmontaje, permitiendo una apertura a la reflexión entre los integrantes de los grupos y los espectadores, es decir, contemplamos la subjetividad de todos los integrantes del debate y en este cruce de ideas y experiencias la actividad se enriquece. Es teniendo en cuenta la subjetividad

6 Viviescas, “Mirando la butaca desde el escenario. Apreciación teatral”.

que pretendemos desarrollar un ambiente propicio para el diálogo, que permita profundizar sobre las problemáticas de cada obra.

En esta línea de trabajo el *dispositivo* que pensamos surge desde interrogantes que vienen de la reflexión en torno a la instancia de desmontaje: ¿por qué lo hacemos?, ¿en qué contribuye esta instancia a los grupos?, ¿cómo podemos aportar nuevas miradas al proceso creativo?, ¿cómo garantizar que los encuentros sean disparadores de reflexiones que vayan más allá del gusto personal?, ¿cómo re-significar este espacio y aprovecharlo como encuentro revelador? Como mencionamos en la introducción, arribamos a “invitados especiales”, “moderador”, “público general”, “grupos radicados”, “espacio” y “tiempo” como elementos claves y constituyentes del dispositivo.

Concebimos a los “invitados especiales” como colaboradores externos del CePIA. Pensamos a dos personas, una proveniente de las artes escénicas y otra que aporte desde otra perspectiva. Como equipo las elegimos atendiendo a las particularidades del proceso creativo: ¿cuál es el eje de la indagación?, ¿qué poética desarrolla?, ¿qué mirada es la más propicia para contribuir a las reflexiones del grupo?, ¿en qué personas pensarían los integrantes del grupo? Dentro de la dinámica, los “invitados especiales”, por lo general, se encuentran por primera vez con la propuesta escénica. Sus lecturas y reflexiones se desprenden sin una instancia de mediación previa y se generan *in situ*.

El rol del moderador inscribe el carácter de cada encuentro y enmarca la acción. Es el encargado de propiciar el diálogo y dar tranquilidad, constituye

el nexo entre espectadores, invitados y hacedores. Es una figura que, a diferencia de los invitados especiales, debe conocer el proceso creativo previamente para poder generar preguntas que habiliten la continuidad de la conversación. Son muchos los interrogantes que nos surgen en relación este rol: ¿debería ser la misma persona siempre?, ¿podrían ser los directores de cada proyecto?, ¿algún integrante del grupo?, ¿nosotras mismas? Es una tarea de gran dificultad la de moderar ya que involucra conocer el proceso y los intereses del grupo, con las subjetividades de los invitados y los espectadores en general, y estar atento a los interrogantes que van emergiendo y a las reflexiones puntuales.

Hay que tener en cuenta que las reflexiones que tienen lugar en la instancia de desmontaje no solo atañen a los grupos y a los invitados especiales sino que incluyen a un público general que trae consigo otras cosmovisiones y expectativas. Todas estas miradas se articulan en el desmontaje, cuyo desafío más grande se encuentra en abrir líneas de lecturas a partir de un conjunto de reflexiones. Esto implica que los espectadores salgan del lugar de comodidad, como afirma Víctor Viviescas:

Ubicándonos en el momento de la representación, es que el espectador reconstruye la grafía del espectáculo estableciendo sus propias conexiones entre los elementos dispersos, aplicando cortes al *continuum* de la representación, postulando sus propias unidades, es decir, el espectador realiza su propia disgregación y dispersión de elementos y los reconstruye de acuerdo con su propio sentido

de la unidad o el que el espectáculo le permite inferir; ahora bien, este poder demiúrgico del espectador exige de él una percepción activa y una operación compleja, a riesgo de reducir toda la experiencia teatral a un asunto vacío.⁷

La instancia de desmontaje implica el diálogo, la reflexión conjunta, el conocimiento construido en el encuentro que no compromete “la mirada analítica ortodoxa, por el contrario, seguir trazando líneas afectivas que potencien esa instancia de encuentro”.⁸ En este sentido ¿cómo estimular a los espectadores no especializados para que se animen a participar? ¿cómo se puede incentivar a los espectadores a superar una mirada puramente individual para dar cuenta los mecanismos que realizan a la hora de percibir la obra?, ¿cómo se puede incentivar al espectador a superar valoraciones estéticas para arribar a lecturas que comprometan su experiencia?

En lo que concierne a los grupos radicados son ellos quienes aportan sobre los detalles de la creación y se puede observar cómo éstos dialogan con las interpretaciones de los espectadores: el proceso de creación se manifiesta en el desmontaje sin necesidad de nombrarlo explícitamente. Los grupos hacen extensibles las dinámicas de producción, poniendo en juego las problemáticas, los hallazgos, sus inquietudes y creencias en torno al arte y la sociedad. A diferencia de otras intervenciones, las del grupo se realizan desde un punto de vista co-

lectivo, emerge una construcción intersubjetiva del proceso creativo.

Creemos que el espacio y el tiempo son dos elementos significativos ya que enmarcan el desmontaje, establecen condiciones de diálogo particulares. En este caso, se realizan al finalizar la última de las cuatro funciones. Se difunde la actividad y se invita a los espectadores a quedarse, a extender el encuentro. Se encienden las luces, los actores intercambian el vestuario por su ropa, se arma una ronda, se ofrece alguna bebida, la persona que modera presenta la actividad y queda inaugurada la instancia de debate. Destacamos la intención de crear un clima distendido en el cual todos los participantes se sientan habilitados a opinar, preguntar, pensar en voz alta. El hecho de que el desmontaje sea en la última función del espectáculo, permite a los espectadores volver a presenciar la obra el día del desmontaje o simplemente sumarse al mismo, por otro lado, da lugar a que la obra haya atravesado un recorrido a través de las funciones que la hacen crecer. Destacamos la importancia del transcurso durante las funciones ya que genera nuevos interrogantes en el encuentro con los espectadores, en el momento en el que se constituye el hecho teatral. De esta manera, el desmontaje se conforma como una suerte de reflexión final de todo el proceso creativo por lo tanto, se integra a ese proceso y materializa la relación intrínseca entre teoría y práctica.

7 Viviescas, *op. cit.*

8 Extracto de comunicación vía mail con Pablo Spollansky, Coordinador de Producción del CePIA

EL DES/MONTAJE, UN ENCUENTRO QUE SE RENEUEVA

Si bien cada desmontaje plantea la misma estructura formal, cada encuentro devela que la poética particular de cada obra habilita reflexiones particulares.

A partir de las intervenciones de espectadores o de invitados especiales que no pertenecen al campo teatral, que enuncian desde otros saberes ya sean académicos o no, surgen reflexiones que escapan al teatro y vinculan la obra a acontecimientos sociales, pensamientos filosóficos, entre otros. Por este motivo consideramos que esta instancia permite pensar por fuera de lo específicamente teatral, extiende sus lazos hacia otros ámbitos y disciplinas generando la posibilidad de entendernos como hacedores en un determinado contexto histórico, espacial, social. Aquí es cuando emerge el vínculo entre la producción artística y lo social ya sea por las construcciones de sentido que propone la obra, por la composición espacial, o porque apela a referentes compartidos por la comunidad donde se produce la obra.

Uno de los puntos más importantes radica en que entendemos que el hecho teatral se construye de forma colectiva entre espectadores y hacedores. En este sentido todos los participantes del acontecimiento teatral entablan un diálogo horizontal que posibilita la expresión de todas las ideas que ayudan a la construcción de un conocimiento conjunto.

La socialización de los procesos creativos con agentes pertenecientes y ajenos al campo teatral posibilita generar reflexiones teóricas basadas en la propia práctica, sin necesidad de amoldar inte-

rrogantes y descubrimientos a ideas pensadas en y para otras disciplinas. De esta manera, la práctica teatral comienza a ponerle palabras a su hacer.

Entendemos el diálogo como un intercambio que nos sirve para esbozar respuestas al interrogante ¿en qué consisten los procesos creativos teatrales? Creemos importante pensar ese interrogante debido a que existe un desconocimiento sobre los procedimientos y metodologías de los ensayos teatrales, ya que esas instancias son inaccesibles a los espectadores. De esta manera, se logra hacer hincapié en el trabajo, en la prueba y el error, en la búsqueda de mecanismos que se correspondan con las necesidades de la obra, de la poética desarrollada. En síntesis, es posible entrever la “cocina” de la producción teatral para deconstruir imaginarios respecto del hacer teatral y arribar a ideas más cercanas a la producción como investigación escénica.

Entendemos que el Ciclo de Desmontajes, pone de manifiesto que las instancias de reflexión se constituyen como un punto de interés del CePIA, ya que no solo los proyectos radicados investigan, sino que es un ejercicio constante en todas las áreas del Centro. Si bien en el proceso de rediseño de la propuesta tuvimos autonomía, se realizó de manera colaborativa. Fue un trabajo de intercambio con los coordinadores del área de producción, registro, gestión y difusión.

A pesar de que ha sido un largo camino el que hemos recorrido, creemos que el proceso de reflexión no ha concluido, que debemos seguir repensando y reformulando el Ciclo. Estar atentas a las propuestas e inquietudes de los grupos es clave a la hora de pensar cada desmontaje. Esto requiere

de organización, que vamos aceitando cada vez más. Nos quedan algunas inquietudes por ejemplo, coordinar con más tiempo las fechas, insistir en el rol del moderador, fomentar el compromiso de los integrantes de los proyectos de producción con las instancias que el espacio propone.

Cada cierto periodo de tiempo se renueva todo el equipo de trabajo, por lo tanto las perspectivas de abordaje sobre los desmontajes se irán replanteando acorde a los intereses y necesidades de los nuevos integrantes.

Parte de nuestra inquietud por dar nombre a los elementos que integran el dispositivo desmontaje radica en dejar asentada una base para que, quienes nos releven, trabajen a partir de esto. Sabemos que no es una propuesta acabada y que nuevas miradas pueden aportar nuevos elementos. No existen recetas, las fórmulas prediseñadas no alcanzan, esa es la riqueza del acontecimiento que tiene lugar en cada encuentro.

Lo más interesante del ciclo es ver cómo se reformula encuentro a encuentro, lo que requiere una reflexión constante, que nos motiva a seguir trabajando.



Bibliografía

Ileana Diéguez, *Des/Tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación* (México: Universidad Iberoamericana, 2009).

Jorge Dubatti, "Cultura teatral y convivio. Fragmentos", *Revista Conjunto*, 136 (abril-junio de 2005): 136, consultado el 15 de Septiembre del 2017 en <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/136/dubatti.htm>

Víctor Viviescas, "Mirando la butaca desde el escenario. Apreciación teatral", *Revista Universidad de Antioquia*, 6 (2002), consultado el 20 de septiembre de 2017 en <http://ayura.udea.edu.co/publicaciones/revista/numero6/Teatro.htm>

Biografías

AUTORAS



Josefina Illanes

Actualmente está cursando el último año de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la UNC. Realizó cursos y talleres de formación en teatro. Actualmente se desempeña como hacedora teatral. Es ayudante alumna en el área de producción en el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA) y de la Revista Un Rato Más perteneciente a la Facultad de Artes de la UNC.

CONTACTO: joseillanes@gmail.com

Ludmila Rossetti

Licenciada en Teatro de la Facultad de Artes de la UNC. Fue ayudante alumna en la cátedra de Semiótica II. Realizó cursos y talleres de formación de teatro y danza. Actualmente se desempeña como bailarina, actriz y docente. Es adscripta en el área de producción en el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA).

CONTACTO: ludmila.rossetti@gmail.com

Paulette Yurquina

Actualmente está cursando el último año de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la UNC. Fue ayudante alumna en la cátedra de Semiótica II. Realizó cursos y talleres de formación en teatro y música. Integra el grupo de teatro "La Divain". Es ayudante alumna en el área de producción en el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA).

CONTACTO: poliyurquina@gmail.com



Pedagogía: práctica constante de la presencia



Henry Mainardi

Investigador independiente
Córdoba, Argentina
henry.mainardi@gmail.com

Fecha de recepción: 30/09/17 Fecha de aceptación: 12/12/17



Resumen

El siguiente artículo intenta reflexionar sobre las ideas de presencia y performatividad en las prácticas pedagógicas. Dichas reflexiones se entrelazan con las experiencias del autor como tallerista de teatro en un centro de día para personas con discapacidad.

Palabras claves

*Pedagogía
Presencia
Performatividad
Teatro
Personas con discapacidad*

Abstract

The next article reflects on the ideas of presence and performativity in pedagogical practices. These reflections are intertwined with the experiences of the author as a theater teacher in a Day Center for persons with disabilities.

Palabras claves

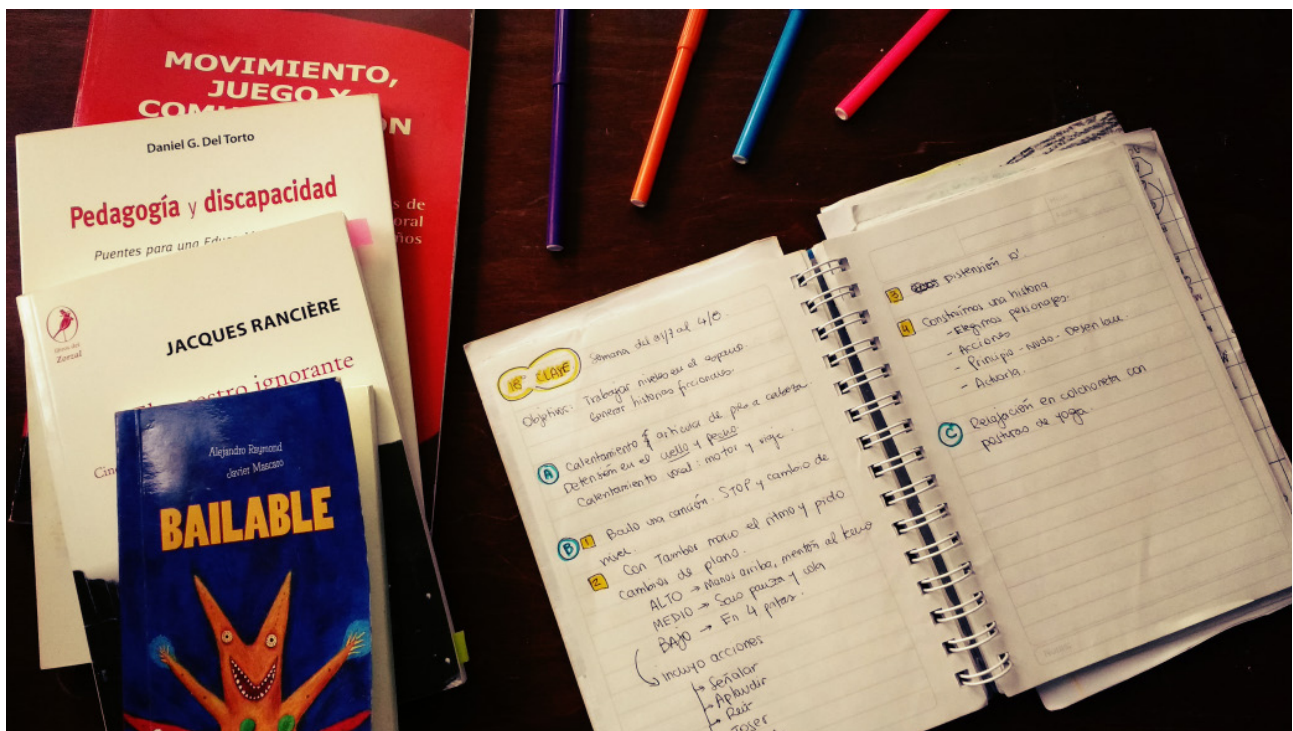
*Pedagogics
Presence
Performativity
Theatre
Persons with disabilities*

A. DATOS BREVES SOBRE MI PRÁCTICA DOCENTE

Hace unos meses me sumergí en una práctica cotidiana que me plantea repensarme constantemente en el vínculo con otrxs¹. Para hablar de ella, me permito un estilo de escritura personal y singular esperando que así las reflexiones sobre mi experiencia en la coordinación del taller se vuelvan más cercanas. Hace un tiempo que soy tallerista

hacen a su singularidad. Es más, el vínculo que establecemos con cada unx de ellxs es singular, singularísimo. A ellxs les digo *lxs pibxs*.

Como vengo del área artística más que del área de la salud, tengo (quizás) la suerte de desconocer en gran parte la terminología y estrategias que se manejan. Esta suerte de ingenuidad me permite dos cosas. En primer lugar, como gran parte de mis compañerxs de trabajo son personas formadas en el área de discapacidad y salud mental, me en-



de teatro en una institución que trabaja con personas adultas con discapacidad intelectual. Aunque preferiría prescindir de las etiquetas, éstas describen algo de la especificidad de mi tarea y de la experiencia de la que intentaré hablar. La práctica pedagógica que llevo adelante y mis alumnxs, sin ninguna duda, tienen muchos más adjetivos que

cuento atravesado constantemente por aprendizajes. Puedo pasar entonces de mi prejuicio del sentido común al aprendizaje práctico *in situ*. Por otro lado, al desconocer los prejuicios teóricos de quienes han estudiado la especificidad, puedo vincularme desde la herramienta que todxs podemos ejercitar: la presencia.

¹ Los grupos con los que trabajo están compuestos por personas con distintas identidades de género. En pos de no recaer en las generalizaciones masculinas del lenguaje, intervendré las palabras con x para diversificarlas.

B. SOBRE LA PRESENCIA Y EL MARCO TEÓRICO

Siempre pensé el concepto de presencia ligado al de performatividad estudiándolos desde mi práctica como actor. Tanto uno como otro pertenecían para mí al universo de los estudios teatrales y no a los pedagógicos. En estos meses la práctica me hizo pensar que tienen todo que ver con la situación enseñanza-aprendizaje. O al menos con la que a mí me interesa desarrollar.

Desde el teatro, entiendo lo performativo como aquellos procesos centrados en la ejecución de acciones en tiempo real. La autora Éricka Fischer-Lichte liga el concepto de performatividad al de realización escénica y nos dice que “La realización escénica no adquiere, pues, su carácter artístico (...) por la obra que supuestamente crea, sino por el acontecimiento que como tal realización escénica ejecuta”². Es decir, al ver una obra interesaría más la vivencia de ese momento y los vínculos singulares que se establecen con cada espectadorx antes que la obra como resultado en sí mismo.

Pensándolo en la práctica pedagógica, lo performativo estaría en la agudización de la co-presencia física entre quienes enseñan y quienes aprenden. Al momento de dar una clase, me importa más el proceso de aprendizaje que llevemos a cabo juntxs con lxs pibxs. Mi lugar como docente pierde sentido en el momento en que intento imponerles un resultado. Ahí la co-presencia se desdibuja. Por ejemplo, si propongo un ejercicio esperando un resultado definido por mi expecta-

tiva, en lugar de estar vivenciando el aquí-ahora de ese proceso de aprendizaje, estaría pendiente de que una promesa (mi expectativa) se cumpla. En esos momentos me pierdo de recibir y disfrutar lo que lxs pibxs tienen para proponerme ese día, las múltiples formas en que desarrollan y reinterpretan las consignas.

La presencia como acto performativo es una afirmación de lo humano. Estar con otrxs construyendo cuerpo a cuerpo, a la escucha de lo que cada vínculo propone. Así, intento generar estrategias de comunicación, vinculación y empatía con cada unx de lxs pibxs. Algunos días me sale más que en otros, hay veces en que no tengo tanta disponibilidad o permeabilidad. De lo que estoy seguro es de que se trata de estar disponibles a que algo pase, cerrar la brecha que nos separa y detiene. Muchas veces esa brecha está constituida por información previa que hay sobre esx pibx en su vinculación con otrxs: X siempre hace tal cosa. Otras veces esa distancia se genera por prejuicios teóricos generalizadores: todas las personas con síndrome de down responden a las consignas de expresión corporal de la misma manera. Bueno, no es tan simple. Cada pibx es un mundo de posibilidades que perforan las teorías y preceptos médicos. Estar presente es estar dispuestx a desmalezar todos los juicios que nos separan de otrx.

² Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 72.

C. SOBRE LA CLASE COMO UNA ESTRUCTURA QUE NOS SOSTIENE

Organizo las clases en base a objetivos generales que me guían durante todo el año. Junto con la experiencia de cada semana, organizo la clase siguiente en base a uno o dos objetivos específicos. Cada clase tiene tres partes: una primera parte de calentamiento articular en ronda y reconocimiento del cuerpo, una segunda parte de desarrollo de consignas en relación al objetivo específico y una tercera parte de relajación. Esta estructura varía en muy escasas ocasiones, se erige como una cosa en común entre lxs pibxs y yo. Se convirtió en parte de nuestro lenguaje: para empezar hacemos una ronda, recorremos nuestro propio cuerpo. La estructura nos organiza. En base a este calentamiento que realizamos en cada clase puedo ver los avances en relación a su conciencia corporal, profundización del movimiento, conexión con la pauta y el grupo, memorización de la generalidad y el detalle. Lxs pibxs me muestran con orgullo que pueden hacer eso, que hay cosas que ya conocen y otras que lxs sorprenden. Algunos grupos se disponen más rápidamente a la tarea, con otros hay que hacer un trabajo previo más arduo. Algunos piden un descanso para seguir con más energía, otros grupos (y dependiendo de los momentos) requieren de convocatoria permanente a las actividades. Mi forma de estar presente cambia con cada unx y en cada día.

La segunda parte de la clase pone en juego las capacidades de cada unx, su creatividad y disponibilidad. La estructura de la clase funciona si está

permeable a su modificación, no sirve si espero que esa planificación rígida se cumpla tal como en mi cuaderno. Eso sería, en términos de Rancière,³ embrutecerlxs. Disponer de mi voluntad y mi inteligencia sobre la de ellxs, es corroer la acción creativa y de pensamiento. Ahí donde intente darle supremacía a mis ideas previas de lo que debería pasar con las consignas, irrumpo la posibilidad de que ellxs inventen y jueguen. Al imponerles una estructura rígida impido que su inteligencia y sus lógicas singulares de pensamiento y creación se hagan presentes. Muchas veces implica cambiar las actividades en el momento, ya sea para capitalizar lo que están produciendo o para generar una conexión entre nosotrxs. Si la pauta no les atrae o su complejidad no les permite ingresar al juego, entonces hay que hacer un cambio. Lo primordial es encontrarnos, así eso implique patear el tablero.

D. SOBRE CÓMO UNA PAUTA PUEDE HACERNOS MÁS PRESENTES

En general lxs pibxs tienen entre 20 y 65 años. Son cuerpos que durante todo ese tiempo han estado institucionalizados: escuelas, centros de día, centros terapéuticos, neuropsiquiátricos. Son cuerpos que, como los de todxs, están signados por estructuras fuertemente impuestas a nivel social, educativo y de salud. Nosotrxs quizás conservamos la fantasía de estar eligiendo. Lxs pibxs hace toda su vida que realizan actividades manuales,

³ Rancière, *El maestro ignorante*.

deportivas y artísticas similares. Han sido partícipes de todos los proyectos que sus docentes les propusieron. Lo que quiero decir con todo esto: son cuerpos que a veces están cansados, abúlicos, hartos. Muchas veces a quienes manifiestan desinterés por las actividades les dejo ese espacio de pausa. Descansar, observar. Eso también es hacer.

Serres afirma que un cuerpo lo puede casi todo.⁴ ¿Quién soy yo para desmentir esto? Esta afirmación es una premisa de trabajo importantísima para mí. Me ubico en el lugar privilegiado de quien acompaña un proceso terapéutico, de aprendizaje y creación. Desconozco lo que esos cuerpos pueden, lo ignoro. Cuando creo premeditar lo que van a hacer, cuando creo conocerlos, cuando creo ya haberles sacado la ficha, *paí*. Me sorprenden, me exigen más presencia, estar más atento, más permeable. Cuando eso pasa, el juego sucede. La idea de enseñanza aprendizaje se hace real, ambxs aprendemos y nos enseñamos mutuamente. ¿Quién soy yo para decirles que no pueden? Les estaría mintiendo.

Planteo actividades y me dejo sorprender, ya sea por su abulia o por el desarrollo de escenas inimaginables. Es cierto que hay grupos con mayor predisposición que otros, pero mi tarea responde a la lógica de disponer esas horas para hacer algo juntxs. Hacer teatro hasta de la manera más mínima. Hacer juntxs algo que nos potencie. Y con la idea de potenciarnos aparece el pensar en las capacidades de cada unx. Como docente de nada me sirve que la frustración sea lo que nos medie, eso abre la brecha, nos ubica en un lugar de ensimismamiento que nos hace estar menos presentes

con xl otrx. Prefiero pensar tanto las limitaciones como las capacidades de una manera potenciadora, podemos crecer y aportar al encuentro desde nuestra singularidad.

Pienso las pautas desde cuestiones técnicas: uso de los planos en el espacio (alto, medio, bajo), dinámicas de movimiento (latigar, acariciar, flotar, empujar, etc), velocidades (lento, cotidiano y rápido), utilización de objetos, volumen de la voz y proyección, trabajo con el gesto, dinámicas grupales, creación de escenas. Mientras más específica y sencilla sea la consigna, mejor responden. Creo que tiene que ver con que los límites se vuelven más claros y las acciones más simples de entender. Entonces las hacen, rehacen, crean y recrean. Cada cuerpo responde de una manera distinta, cada pibx tiene una forma de responder que le es única.

En general hago las actividades con ellxs, con cada unx, señalando con su nombre aquello que puede potenciar más, generando un contacto físico o espejándome en su movimiento. A veces basta con enunciar la consigna, otras veces requiere que mi participación sea más física. Mi forma de estar presente es hacerles saber que estoy haciendo con cada unx, que me importa cada forma singular de producir. Me gusta probar qué consignas resisten más vacío de mi parte, en qué actividades ellxs pueden producir sin que medie mi explicación, sin que importe lo que pretendo. Eso depende también de las conformaciones grupales, hay grupos que pueden crear escenas ficcionales porque entienden la ruptura con la realidad que implica el estar actuando. Hay otros grupos que son más físicos, más gimnásticos, que disfrutan del movimiento. Hay otros grupos que prefieren la pausa, el encuentro desde la quietud.

4 Serres, *Variaciones sobre el cuerpo*.

Este trabajo de generar pautas que nos potencien implica una observación constante. Por un lado, de las características que definen parcialmente a ese conjunto de personas (este grupo suele ser más activo, este grupo prefiere actuar a bailar, este grupo demora más tiempo en entrar a la tarea), y por otro lado de la disposición que tienen en el día puntual de la clase (existencia de un conflicto previo, cambios en su rutina, ganas de participar). Quiero decir que hay ciertas variables que se pueden tener en cuenta al momento de pensar la pauta, pero de nada sirve crear esa tecnología si no le presto el cuerpo y la presencia a lxs pibxs.

Hay un proverbio africano que dice algo así como *si querés ir rápido camina solx, si querés llegar lejos andá acompañadx*. Me gusta pensar que ese lejos es un nosotrxs mejor, que solo existe si nos encontramos.



Bibliografía

Éricka Fischer- Lichte, *Estética de lo performativo* (Madrid: Abada Editores, 2011).

Jacques Rancière, *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual* (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2007).

Michel Serres, *Variaciones sobre el cuerpo* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011).

Biografía

Henry Mainardi

AUTOR

Licenciado en Teatro, egresado de la Facultad de Artes, UNC. Participa activamente en el campo teatral cordobés como actor, director y docente de teatro. Desde 2015 es parte del centro cultural Casa Laberinto.



Henry Mainardi

CONTACTO:

henry.mainardi@gmail.com

Una estrategia de la gráfica múltiple.

Análisis de “El incendio y las vísperas” de Graciela Sacco



Celia Marcó del Pont

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba
Escuela de Bellas Artes, Universidad Provincial de Córdoba
Córdoba, Argentina
celiamdp63@yahoo.com.ar

Fecha de recepción: 17/09/17 Fecha de aceptación: 14/02/18

Resumen

Este breve ensayo apunta a reflexionar sobre ciertos elementos emergentes que deja avizorar la obra de la artista rosarina Graciela Sacco.

Partiendo de un corpus de sus obras, en especial de la imagen de “El incendio y las vísperas”, materializada de múltiples formas y sobre distintos soportes, siguiendo a Foucault en su análisis sobre Manet, tomamos algunos aspectos que consideramos sustantivos. Se trata de la integración, en la materialidad de la obra, del soporte, formando parte de la construcción del significado. Esto aporta a la comprensión de la múltiple presentación de la obra en distintos escenarios.

Por una parte, contextualizamos la obra durante su proceso de producción y pos-producción, en referencia directa a los factores sociales y el momento históricos del acontecimiento, que le dan vida y sentido.

Otro aspecto que se considera en el trabajo es el de las fronteras, entre lo público y lo privado (la calle o el museo), entre el ámbito institucional, la galería de arte privada y la utilización del espacio público, semi público, lo cerrado o lo abierto, como lugar de exhibición.

El desarrollo de estos temas conduce a un modo posible de comprender los contenidos y las estrategias de materialización y circulación de la obra de Graciela Sacco como un todo diverso y a su vez integrado.

Palabras claves

Materialidad

Soporte

Frontera

Público

Privado.



Abstract

This brief essay aims to reflect on certain emerging elements that let us see the work of Rosario artist Graciela Sacco.

Starting from a corpus of his works, especially the image of "The fire and vespers", materialized in multiple ways and on different supports, following Foucault in his analysis of Manet, we take some aspects that we consider substantive. It is about the integration, in the materiality of the work, of the support, forming part of the construction of meaning. This contributes to the understanding of the multiple presentation of the work in different scenarios.

On the one hand, we contextualize the work during its production and post-production process, in direct reference to the social factors and the historical moment of the event, which give it life and meaning.

Another aspect that is considered in the work is that of the borders, between the public and the private (the street or the museum), between the institutional sphere, the private art gallery and the use of public space, semi public, what is closed or the open, as a place of exhibition.

The development of these topics leads to a possible way of understanding the contents and strategies of materialization and circulation of Graciela Sacco's work as a whole that is diverse and integrated at the same time.

Key-words

Materiality

Support

Border

Public

Private



“...la imagen de una manifestación se imprime sobre una serie de palos de madera astillados, semejantes a aquellos que se utilizan para portar carteles durante las manifestaciones. En un incesante redoble de paralelas la imagen se astilla, se fragmenta en ritmos verticales que interceptan al espectador obligándole a restaurar la compleja articulación de varios y superpuestos sentidos. Una multitud avanza por las calles enarbolando gestos de violencia. Los rostros, la marcha rápida y decidida, el agolpamiento, todo se condensa desplegando el registro de una acción orquestada para intervenir, para sacudir”.

(Andrea Giunta, 2000)



La obra elegida para su análisis es específicamente *El Incendio y las Vísperas*, en sus distintas presentaciones, como imagen multiplicada en diversos soportes y tamaños. La primera versión data de 1996 y se encuentra en el Museo Castagnino de Rosario, desde 1997. Entre varias presentaciones se expuso, también en el Museum of Fine Arts de Houston, EEUU –en este caso como como instalación lumínica– y en el Museo Morsbroich de Alemania en 2011. En otras versiones, la misma imagen se imprimió en afiches callejeros en distintos espacios

Argentina, fue la etapa del neoliberalismo del período menemista, con sus consecuencias de visible ruptura del tejido social. Esto sucedió –siguiendo la lógica de Wallerstein– al finalizar el período de la denominada “modernidad industrial” y como consecuencia de ello se incrementó la fragmentación y la anomia social, asociada a la emergente cultura “posmoderna”. Esta es una etapa de transición epocal, entre líneas de frontera donde, parafraseando a Nelly Richard (2014), se suscitan enfrentamientos entre un marco de contención y



Afiche callejero

urbanos argentinos y latinoamericanos.

Hacemos una referencia descriptiva sobre la época de realización de la obra, pues nos parece importante referenciar el momento histórico de su producción, distribución y recepción. Ello implica mostrar las circunstancias por las que se atravesaba políticamente en el momento. En el caso de

fuerzas de desborde, en este caso, principalmente, en el orden social.

Para este análisis resulta importante considerar los acontecimientos histórico- artísticos preliminares, que parecen haber influenciado a Sacco, tales como *Tucumán Arde*, obra de concepción y realización colectiva multidisciplinaria, montada en

1968 en las sedes de la "CGT de los Argentinos" de Rosario y de Buenos Aires. Esto se relaciona además, a la influencia directa de las luchas sociales que impactaron en el escenario político argentino, como el icónico Cordobazo de mayo de 1969. En distintos lugares del mundo acontecían coetáneamente fenómenos sociales equivalentes: en 1968 en México, las luchas estudiantiles anti sistema que culminaron con la masacre de Tlatelolco; en Francia, el denominado Mayo Francés es el ejemplo arquetípico de rebelión social en el mundo occidental durante el período. Este caso en particular es destacado por el pensador Immanuel Wallerstein (1996) como el punto de inflexión hacia el devenir de la última etapa de la modernidad.

Cabe señalar que en el mismo período histórico, también se sumaron las masivas manifestaciones en distintos lugares del mundo –sobre todo en Washington– contra la guerra de Vietnam. En con-

junto, estos acontecimientos de rupturas radicales del orden social en diversos lugares del mundo, marcaron de modo indeleble la crisis del capitalismo moderno, dando lugar a la construcción de nuevas formas de pensamiento.

Puede estimarse que de los acontecimientos históricos señalados y sus iconos más emblemáticos, rastreados y apropiados en documentación gráfica y fotográfica, constituyen los insumos –incluso ideológicos– de los que se vale Sacco para la construcción de su obra.

ANÁLISIS DEL SOPORTE

En este tema específico, tomamos como referencia a Michel Foucault (2015) en su conferencia *La pintura de Manet*, atendiendo a que aporta a pensar la obra de Graciela Sacco en el corpus consi-



El incendio y las vísperas 1996 heliografía sobre madera 220 x 800 cm. Ingresa al museo en 1999. Donación de la artista. Museo Castagnino de Rosario

derado. Foucault plantea como innovación, que influye en el arte del siglo xx, los aportes de Edouard Manet. Nosotros tomaremos algunos aspectos, como la incidencia de la materialidad del soporte en la construcción del significado. Hasta Manet, en el mundo occidental -desde el Quattrocento- el soporte era "invisibilizado", "olvidado", "enmasca-

equilibrio potencialmente inestable. Consideramos que el material elegido para esta obra tiene una capacidad simbólica, y simultáneamente concreta, de ayudar a revelar lo implícito: el mensaje social de la representación. Son tablas que remiten a diferentes usos; las hallamos en los encofrados



Imagen 1.

Cuerpo a Cuerpo (BodytoBody) No.38, 1996 - 2002.

Obra Gráfica

Technical: Silkscreen hand printed on masonite

Tamaño: Mediano

Galería: .latinamericanart.com

rado" por la obra, representándose en dicho soporte -un muro, una tela, un papel o lo que fuese- las tres dimensiones, aunque apoyadas en un plano de dos. A partir de Manet, en cambio, la obra incluye la materialidad del soporte en su propio sentido.

El soporte de la obra de Sacco, está constituido por numerosas tablas de madera rústicas y astilladas, de diferentes alturas, dispuestas una al lado de la otra en posición vertical (imagen 1). Puede percibirse como si fuese una barda, una frontera que separa y a la vez une, de allí una imagen que emerge a partir del ordenamiento de tablas, en un

de una construcción, soportes para una estructura que se fragua por detrás, como barda que separa un adentro de un afuera -entre lo público y lo privado-, o como simples maderas que sostienen las banderas de una manifestación.

Siguiendo a Foucault, la obra en sus cualidades materiales adquiere la categoría de objeto y la imagen fotográfica impresa logra materialidad. La obra como objeto emulsionado refleja una luz exterior, frente a la cual se mueve el espectador. Lo físico del soporte empieza a manifestarse con todas sus propiedades en la representación y recepción.

La verticalidad marcada por la ubicación de las maderas, sobre la que se emulsiona y revela una imagen fotográfica de manifestantes, refuerza la idea del cuadro-objeto.

La heliografía es la técnica que empleó Sacco. Heliografía o escritura solar es una marca o imagen que solo se hace evidente cuando la luz del sol atraviesa una matriz, o imprime una superficie. Esta técnica le permite a la autora obtener una imagen translúcida que se comporta como elemento de mediación en la construcción de posibles sentidos.

En *El incendio y las vísperas*, la obra se muestra claramente fragmentada, son tablas que deben ser puestas una junto a la otra, pero tienen separación entre sí, para que la imagen se integre, sólo en la visión del espectador. Esto se debe a que en la disposición se juega con distintos puntos de vista, que provocan necesidad de completar los intersticios y cierta incertidumbre, en quien contempla.

Jugando con el orden y el desorden, se vuelve visible, como las dos caras de una moneda, se revela y desarma, pudiendo ser un rompecabezas. La imagen total es la única que guarda la memoria, pero está en retazos, fragmentos, girones, muestra vulnerabilidad, pues el soporte está en inminente entropía, dependiendo del orden circunstancial de las tablas. Entonces, el sistema lógico de composición de la obra, armada de manera progresiva, o no, tiende a presentar un conjunto de eventos virtualmente posibles, según su posición, al interior del conjunto.

LAS ESTRATEGIAS DE LA OBRA MÚLTIPLE

El corpus de obras consideradas (ver imágenes) implica pensar el concepto de *original múltiple* como dialógico e interpretar la imagen heliográfica de Sacco, en la configuración de sus diferentes formas de materializarse. Dicho conjunto de obras nos sirve de contexto y de punto de partida para pensar la complejidad de la imagen en la mutación y transitividad de soportes, entre el todo y las partes y viceversa. Es decir, bajo un "principio hologramático",¹ en el que parte de lo comprendido como "todo" -la primera obra: *El incendio y las vísperas*- está en cada obra derivada *a posteriori* y cada una de ellas alberga partes sustantivas de la primera.

La obra se puede leer en su ambigüedad de moderna -el contenido de la imagen- y contemporánea -los soportes. Se trata de una imagen de los medios gráficos de la década 1960/70, reactualizada en distintos soportes -madera, papel, acrílico- conformándose en una propuesta que acude a la estrategia del arte contemporáneo. Posee una fuerte identidad que la conecta con lo gráfico y a la vez lo múltiple. De esta manera se dibujan nuevos mapas, nuevos recorridos, nuevas sinergias, nuevos modos, nuevas conexiones para comprender la obra.

El soporte cambia, objeto, foto afiche, video, proyección, sus producciones se hibridan, se modifican, se transforman. La sociedad y el consumo innovan la tecnología, se abren nuevos caminos, lo

¹ Morin, *Introducción al pensamiento complejo*.

que lleva a otros lugares que enriquecen el universo de lo múltiple.

El cartel callejero resulta una imagen de alto grado de condensación significativa y simbólica. Su diseño está pensado con fin de lograr impacto, a modo de estilo publicitario. Esto constituye una estrategia de activismo artístico de concientización social, al difundir una imagen para su apropiación colectiva en un ámbito público. No obstante, la obra otorga una diversidad de interpretaciones posibles y puede entenderse que se establece una nueva frontera entre la apropiación pública esperada y la apropiación individual -subjetiva- del sujeto concreto que observa.

Este grupo de obras podría ser enmarcado dentro de la categoría de único y a la vez múltiple, pues la imagen impresa se comparte en diversos soportes y no puede ser única, aunque sí original en cada una de sus versiones. Entendemos que se

trata de un sentido extrínseco a la propia obra, ya que no solo responde a su producción, circulación y consumo, sino que también lo hace a su carácter de mercancía artística. Ello resulta un factor explícito a la hora de pensar la obra en su versión "cuerpo a cuerpo" (imagen 3); estamos hablando de un valor de mercado.

La limitación reproductiva programada es una característica inherente a la naturaleza del arte de impresión, en este caso heliográfica, que le da valor al limitar y controlar su reproducción, que da una cierta exclusividad al consumidor que la adquiere en el mercado.

LAS FRONTERAS ENTRE LO EXTERIOR Y LO INTERIOR

Los 850 centímetros de frontera de *El incendio y las vísperas* no sólo son un límite que pone en conflicto el mundo del arte, sino además establece una de las demarcaciones más ricas e imposibles de rotular fácilmente. Podemos pensar la obra en dos variables de análisis, la primera en sus características simbólicas, materiales y formales, entendido esto en su faz de producción y materialización. Y por otro lado, en su posproducción, circulación y consumo.

Las fronteras, según Nelly Richard, fijan un borde que puede ser continuo o discontinuo, ejercen un rol divisorio que suscita enfrentamientos entre marco de contención y desborde. El desborde de la imagen que avanza sobre el espectador en su marcha, y a la vez en la multiplicidad de las tablas



Imagen 3. Cuerpo a Cuerpo (BodytoBody) No.38, 1996 - 2002.

Obra Gráfica

Technical: Silkscreen hand printed on masonite.

Tamaño: Mediano

Galería: .latinamericanart.com

alineadas en su equilibrio inestable, la obra se abre en el espacio y deja entrever zonas de separación, irrupción y continuidad de la imagen expandida.

El cambio y mutación, tanto del formato como del soporte, nos habla de la transitividad de la imagen que encuentra su sustento propio según el espacio de exhibición: externo –muros callejeros–, interno –galerías, museos.

La obra se hace visible en el espacio público urbano en formato de afiche y está dirigida a cualquier transeúnte desprevenido, caminante de la ciudad que no va en busca de su encuentro, sino que ésta –la obra en sí– lo sorprende, se tropieza con ella. El fin último es que el observador se conmueva, pueda cuestionarla y hacerse preguntas, ante lo que Liliana Sacco ha denominado como “interferencias urbanas”, accediendo desde el espacio exterior al interior del espectador ordinario. Dialoga con temáticas como las migraciones, el exilio, la lucha de clases, las fronteras.

Las fronteras entre los espacios interiores y exteriores cruzan el eje del análisis de la obra de Sacco, las que ella articula en el contexto artístico desde la década de 1990 hasta el presente. Lo hace a través de obras y exposiciones interpelando lo íntimo de lo social en el sujeto espectador, con motivos y temáticas que explora a través de diferentes formatos expositivos, fluctuando entre el ámbito institucional y espacios públicos, semipúblicos o privados, como lugar de presentación.

Este breve escrito apuntó a generar reflexiones abiertas, “hipotetizando” sobre ciertos elementos emergentes que deja avizorar la obra de Sacco, señalando algunos de los posibles factores a considerar en la comprensión del corpus de su obra, de

algún modo precursora de la nueva gráfica urbana y sus contenidos sociales.

En efecto, en las prácticas contemporáneas de la gráfica urbana –que incluyen al “arte callejero”– se encuentran elementos análogos a la obra de Sacco, en cuanto a soportes y contenidos sociales. Integran el soporte a la obra, constituyendo entre ambos un *algo total*. Dichas prácticas han proliferado en décadas recientes en las ciudades, donde los muros, los pavimentos, los postes, los bancos de la calle son materialidades integradas, constituyendo la obra, son la obra en sí. Lo que Foucault descubre en Manet acerca del soporte, entonces, también toma cuerpo al igual que en la obra de Sacco, en las prácticas artísticas contemporáneas. Estas se describen de algún modo en el aporte conceptual de García Canclini (2007) cuando señala dichas acciones como componentes de la *cultura transmedia*, que a iniciativa de ciertos artistas y de otras prácticas económicas y simbólicas, los objetos cambian al situarse en contextos diferentes, en espacios urbanos, medios de comunicación, redes digitales y movimientos sociales.



Bibliografía

- Michel Foucault, *La pintura de Manet* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015).
- Néstor García Canclini, *Lector, espectador e internauta* (Barcelona: Gedisa, 2007).
- Andrea Giunta, "Graciela Sacco. Imágenes en turbulencia" en *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011).
- Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo* (España: Gedisa, 1997).
- Nelly Richard, *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte* (Santiago de Chile: Pensamiento Visual, Universidad Diego Portales, 2014).
- Graciela Sacco y Justo Pastor Mellado, *Graciela Sacco M2* (Rosario: Castagnino/Macro, 2009).
- Immanuel Wallerstein, *Después del liberalismo* (Madrid: Siglo XXI Editores, 1996).

Biografía

Celia Marcó del Pont

AUTORA

Licenciada y Profesora en Grabado y Dibujo (UNC) y la Escuela Provincial de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta (UPC). Profesora Titular en la Licenciatura en Grabado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y en la Escuela Figueroa Alcorta. Participa en encuentros científicos, jornadas, talleres simposios.

Expone sus obras en muestras nacionales e internacionales.



Celia Marcó del Pont

CONTACTO:

celiamdp63@yahoo.com.ar

Territorios, arte y política Intervención/instalación en el marco de la muestra “Traducciones Disruptivas”



María Inés Repetto

Investigadora independiente

Córdoba, Argentina

mariainesrepetto@yahoo.com.ar

Fecha de recepción: 25/09/17 Fecha de aceptación: 23/02/18

Resumen

El texto propone pensar la relación arte/política desde la mirada de Rancière, a partir de un hecho –que funciona como disparador– ocurrido a fines de marzo y primera quincena de abril de 2017, en el espacio del edificio del CePIA, de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Se reflexiona alrededor de la disputa por el espacio entre agrupaciones políticas estudiantiles que pone en evidencia todo un espectro de consideraciones sobre lo político, circunstancia que se tensiona aún más cuando el colectivo de artistas “Traducciones” realiza el montaje de una intervención en los pasillos de la planta baja del edificio mencionado, en el marco de la Instalación “Traducciones disruptivas”, inaugurada el 30 de marzo.¹ La propuesta lee las acciones de los militantes y de las artistas como performáticas desde un enfoque antropológico del concepto. En la narración de lo acontecido establece relaciones con las ideas que desarrolla Jacques Rancière en *El reparto de lo sensible*, tratando de desanudar el conflicto que aparece en la superficie y deconstruirlo desde una mirada “extranjera”.

Palabras claves

Intervención artística

Espacio público

Conflicto

Política

¹ Colectivo conformado en el año 2016, integrado por las artistas visuales Constanza Casarino, Melisa Serrano y María Inés Repetto, que surge a partir de un proyecto de Producción “Traducciones: una poética crítica sobre la censura”, dirigido por la Lic. Cecilia Candia, radicado en el Cepiabierto 2016.



Abstract

In this paper we propose to think about the art/politics relationship from Rancière's perspective, reflecting on the dispute of the CePIA' spaces between student political groups.

We propose an analysis of the tension generated when the group of artists Translations intervened spaces of the Center for Production and Research in Arts (CePIA) with a montage of the exhibition "Disruptive Translations" in 2017, focusing the actions of the militants and artists as performative acts from an anthropological perspective.

Palabras claves

Artistic intervention

Public space

Political

Conflict



INTRODUCCIÓN

Después de leer la convocatoria a escribir un texto sobre el eje "políticas de lo vivo", que realiza esta revista, y a partir de una serie de interrogantes que se produjeron alrededor de la relación arte/política durante el proceso de investigación, producción y publicación del grupo "Traducciones"¹ –particularmente, una experiencia vivida durante el montaje y permanencia de la instalación-intervención en los pasillos de la planta baja del CePIA y su anexo-. Instancia que abrió una serie de preguntas puntuales sobre el conflicto en relación a formas de habitar el espacio, los derechos de los sujetos que conviven en él y las relaciones entre arte/política. Espacio, en este caso, que es público pero a su vez, parece tener "dueños" circunstanciales que varían según el contexto político y electoral de la Facultad de Artes de la UNC. Esos *dominios transitorios político-partidarios* suelen aumentar o disminuir en metros cuadrados para cada agrupación, según diversos factores –entre los que se puede mencionar el grado de voracidad territorial de sus militantes, el devenir político-partidario institucional y las consecuentes distribuciones simbólicas y territoriales-, en relación con el poder de *hecho* construido en la toma del espacio, no necesariamente legitimado por los votos o prácticas democráticas.

El caso que se aborda (la interpretación de ese hecho secundario que aparece en lo cotidiano) nos permite construir un conocimiento a partir de los detalles sensibles y materiales, que generalmente

quedan registrados en la memoria de los protagonistas, pero no pasan a la escritura y a una instancia reflexiva. Considero importante dejar un registro, ya que esos indicios se constituyen como reveladores y permiten descifrar o desentrañar lo que subyace, lo invisible.

LA PERFORMATIVIDAD DE LA DISPUTA

La intención de este texto es volver a lo cotidiano –el hecho analizado-, observar el contexto en el que se produce y desnaturalizarlo, lograr un extrañamiento para llegar a una reflexión crítica de lo que sucedió, abrir interrogantes alrededor de esos *entrelugares* donde determinados postulados políticos son interpelados por las acciones (entendidas como performáticas, en el sentido amplio de conductas cotidianas que construyen autorrepresentación de los que intervienen en cada situación) de aquellos que los proclaman –transitando, en algunas ocasiones, la contradicción-.

A fines de marzo y en la primera quincena de abril de 2017, el *territorio* del pabellón CePIA y su anexo entran en disputa a partir de las prácticas de los sujetos que pueden leerse como performativas, desde una mirada antropológica, y además demuestran que las normas sociales surgen siempre de una negociación (son una construcción y no solo imposición de un poder hegemónico). Esta lectura desarma la idea de performance como un arte surgido en las vanguardias de los sesenta y, en

¹ Colectivo conformado en el año 2016, integrado por las artistas visuales Constanza Casarino, Melisa Serrano y María Inés Repetto, que surge a partir de un proyecto del Producción "Traducciones: una poética crítica sobre la censura", dirigido por la Licenciada Cecilia Candia, radicado en el CEPIABIERTO 2016.

cambio, la remite a una práctica humana presente en todas las culturas y épocas.²

Diana Taylor en la Introducción de Estudios avanzados de performances sostiene:

El campo de los estudios del performance, producto de los cuestionamientos que convulsionaron a la academia a fines de los sesenta, buscó trascender las separaciones disciplinarias entre antropología, teatro, lingüística, sociología y artes visuales enfocándose en el estudio del comportamiento humano, prácticas corporales, actos, rituales, juegos y enunciaciones. Hago hincapié en *posdisciplinario* en lugar de multi o interdisciplinario porque el campo surgió claramente de disciplinas establecidas. En lugar de combinar elementos de dos o más campos intelectuales (definición de lo inter o multidisciplinario), el campo de los estudios del performance trasciende fronteras disciplinarias para estudiar fenómenos más complejos con lentes metodológicos más flexibles que provienen de las artes, humanidades y ciencias sociales.³

Podemos decir que la mayoría de las miradas sobre el concepto de performance coinciden en que no tiene definiciones o límites fijos. La forma más productiva de aproximarnos a la performance sería preguntarse, según Taylor, "¿qué nos permite hacer y ver performance, tanto en términos teóricos como artísticos, que no se puede hacer/pensar a través de otros fenómenos?".⁴ De esta manera, encontramos diferentes aristas para analizar temas que habitualmente no entran en campos disciplinarios tradicionales.

Por un lado, puede pensarse el montaje de una exposición y, particularmente, la realización de una *intervención* como una performance –entendida no sólo en el sentido de una práctica artística, sino como una acción que tiene una dimensión política y social– en la que se produce la apropiación del espacio durante el tiempo que dure la instalación/intervención. En otro plano, lo performático también constituye un lente metodológico que nos permite analizar actos cotidianos como performances. Determinados comportamientos de ciudadanía, género, etnicidad e identidad sexual, por ejemplo, son ensayados y reproducidos "a diario en la esfera pública, consciente o inconsciente", según el antropólogo Víctor Turner.⁵

En este escrito se pone en relación ese concepto de performance con un acontecimiento que funciona como disparador de estas reflexiones: la práctica artística de una instalación/intervención del colectivo de artistas "Traducciones", llevada a cabo a fines de marzo de 2017 en un edificio público (parte de planta baja del Pabellón CePIA y su anexo), en la Ciudad Universitaria, la cual implicó una serie de tensiones (e intercambios performáticos) y visibilizó una disputa territorial con quienes se habían apropiado del pasillo de la planta baja para realizar sus prácticas políticas-militantes –integrantes de las diversas corrientes que compiten por el gobierno del Centro de estudiantes de la Facultad de Artes–. Por el otro, el lugar "ocupado"⁶ (en

2 Los sesenta y los setenta, época en la que León Ferrari sostenía, por ejemplo, que: "El arte no será ni belleza ni novedad, el arte será efectividad y perturbación. La obra de arte eficaz será aquella que, en el contexto en que el artista se mueve, tenga un impacto similar al de un ataque de guerrilla en un país en su camino hacia la liberación".

3 Taylor y Fuentes, *Estudios avanzados de performance*, 15.

4 Taylor y Fuentes, *op. cit.*, 21.

5 Turner, en Taylor y Fuentes, *op. cit.*, 17.

6 Las comillas dan cuenta de la experiencia que testimonian representantes de distintos sectores pertenecientes a la misma facultad, quienes perciben la situación descrita con incomodidad cercana a la sensación de habitar un "edificio tomado", específicamente los pasillos de la planta baja. Muchos estudiantes de artes visuales manifestaron la necesidad de contar con espacios expositivos (que resultan escasos)

el que pueden observarse varios sillones, armario de metal, escritorio de metal, volantes, soporte para cartel, afiches –impresos y de elaboración casera– de grandes dimensiones y de colores identitarios –fucsia, celeste, anaranjado, rojo– que cubren la gran mayoría de las paredes, etc.) adquiere, en una dimensión simbólica, una connotación política que interpela a la dialéctica implícita en lo público (de todos y de ninguno), como así también, y sobre todo, pone en tensión diversas miradas sobre lo político. Estas significaciones salen a la superficie de manera conflictiva cuando el colectivo Traducciones –en el marco de un proyecto radicado en el Cepia-bierto 2016– hace una intervención artística en el hall de entrada y el pasillo de la planta baja de uno de los pabellones, con afiches impresos en los que figuraban las palabras “VIOLENCIA” y “CENSURA”, haciendo una cita a la obra de 1973 del artista Juan Carlos Romero, denominada “Violencia”.⁷

Integrantes del colectivo de artistas manifestaron su extrañeza al enterarse de que había que realizar múltiples gestiones (descontando las necesarias en la coordinación de acciones, tiempo y lugar)⁸ para utilizar un espacio que estaba (desde

para hacer sus entregas finales –en las diferentes cátedras– en proyectos que incluyen instalaciones, performances y exhibición de obras.

7 Instalación de Juan Carlos Romero montada por primera vez en el año 1973 en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC), que se nutre de la tradición gráfica del arte político y consiste en una extensa yuxtaposición de afiches sobre los muros de la sala, con la sola escritura de la palabra “violencia”.

8 Para realizar el montaje, la primera acción del grupo consistió en avisarles a los estudiantes miembros de las diversas agrupaciones que se encontraban en el lugar y al Centro de Estudiantes (que tiene su sede en otro edificio) sobre la intervención y la necesidad de contar con el espacio para poder colocar las piezas gráficas sobre las paredes y piso y aumentar la posibilidad de visibilidad y la libertad de circulación de los destinatarios casuales. El Centro de Producción e Investigación en Artes se ocupó de informar por escrito y pedir la autorización para usar el espacio a la dirección del Departamento de Artes Visuales, como también de solicitar a la Secretaría de Asuntos Estudiantiles que se comunicara con los estudiantes de las distintas agrupaciones políticas y los pusiera al tanto de la actividad.

su origen –2009-2010–) destinado en su diseño y construcción a la realización de exhibiciones a lo largo de la sala/pasillo (prueba de esto es la iluminación específica de los espacios expositivos con la que cuenta). Durante el montaje expositivo comenzaron a producirse tensiones y, días después de inaugurada la muestra/intervención, aparecieron afiches (del Movimiento Socialista de los Trabajadores) pegados sobre la instalación, lo cual transgredía los acuerdos y las autorizaciones dadas, y desatendía las pequeñas notas que las integrantes del colectivo de artistas habían colocado debajo de los carteles, solicitando respetar el tiempo de permanencia pautado para la acción artística. También se produjeron intercambios verbales cuando una de las integrantes del colectivo sacó el afiche partidario que interfería con la instalación, ocasión en la que se reiteró la solicitud de no dañar el material expuesto. La actitud casi acechante que asumieron particularmente integrantes de algunas corrientes políticas y partidarias (no todas) demuestra cierto temor a perder la parcela territorial que percibían como ganada y la contingencia del control sobre la misma. Esta circunstancia generó un clima de tensión subyacente entre algunos de sus integrantes y el grupo de artistas/investigadoras (también estudiantes de la Facultad de Artes), que trabajaban, paradójicamente, alrededor de la problemática de la censura en el arte de Córdoba de las últimas dos décadas (1995-2015), y en muchos de los casos relevados aparecía la iconoclasia como estrategia de choque.

LO POLÍTICO SUBYACENTE

En ese sentido, Jacques Rancière invita a nuestras miradas, a través de su pensamiento, a no detenerse en lo invisibilizado, sino “en lo que hace ver o no ver, en las líneas trazadas que (com)parten-dividen-producen-separan -reúnen el mundo y a nosotros/as en él”.⁹ Para Rancière, el reparto de lo sensible *revela* “quién puede tomar parte en lo común en función de lo que él hace del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce”. Y según este autor, “Esto define el hecho de ser o no visible, en un espacio común, dotado de una palabra común, etc.”.¹⁰ Por lo tanto, en la base de la política hay una “estética” que no tiene nada que ver con la *estetización de la política* propia de la “era de las masas”, de la que habla Walter Benjamin. Esta estética se puede entender (casi revisitando a Foucault) “como el sistema de las formas ‘a priori’ que determina lo que se ha de sentir”.¹¹ En este sentido, es “un recorte de lo de los tiempos y de los espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y el ruido que define a la vez el lugar y lo que está en juego en la política como forma de experiencia.”¹² Estas afirmaciones del filósofo francés van iluminando el camino para entender un poco mejor qué sucede con estos cuerpos que conviven en un mismo espacio y tironean de esa cuerda de la que pende su visibilidad, dentro de la ecología territorial.

El texto de Rancière aporta posibles causas de las acciones de los sujetos del caso que estamos

analizando, cuando dice: “La política se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.”¹³ Entonces, quizás esto explique por qué era necesario invisibilizar la práctica artística cubriéndola con afiches partidarios, cuáles eran las molestias que ocasionaba esa intervención, quiénes pretenden ejercer (en los hechos) el control del espacio, cuáles son los criterios de aquello que se debe ver o no, pero no completa la comprensión de la totalidad y complejidad del acontecimiento.



Registro Detalle de la intervención en una de las paredes del CePIA
Ph. Pablo Spolansky (CePIA)

Es sumamente paradójico que una intervención que proponía justamente una crítica a la censura, un tópico que puede considerarse una preocupación común en la enunciación dentro del circuito del “significar” (contenido referencial: posición crítica del

9 Greco, “Estudio preliminar”, 3.

10 Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, 20.

11 Idem

12 Idem

13 Idem

poder hegemónico que censura prácticas artísticas en Córdoba entre 1995-2015) entre los sujetos intervinientes en este conflicto, al mismo tiempo, los separe en el circuito del "hacer" político, específicamente en el cómo se "com-parten" los espacios y en cuáles son los fines de cada acción. ¹⁴Si la extensión de este texto lo permitiera, sería interesante sumar la diferenciación que hace Jürgen Habermas entre la multiplicidad de conceptos de *acción* (teleológica, orientada a la realización de un fin, estratégica, regulada por normas, comunicativa), como también el concepto de *dispositivo de enunciación* de Mijail Bajtín,¹⁵ para profundizar en el análisis de las si-

tuaciones comunicativas que el hecho, que funciona como disparador de las reflexiones, ocasiona.

LO POLÍTICO EN EL ARTE DE LA INSTALACIÓN

El bosque de signos florece en la superficie que la tensión pone en evidencia y aparece en esta lectura como un desafío que exige acercarse a realizar una exploración, de la que habrá que salir tratando de construir reflexiones que rompan con dicotomías y binarismos. Esto siempre resulta muy



Cartel diseñado para la intervención

¹⁴ Habermas, *Teoría de la acción comunicativa*, 122 y ss.

¹⁵ Fraenza, de la Torre y Perié, *Ver y estimar Arte*, 86-87.

difícil en momentos en los que lo emocional predomina y en esta primera instancia de abordaje del problema. Retomo a Rancière en este punto (tratando de afianzar esa posición), ya que él indaga, se pregunta y establece diálogos con pensamientos diversos en sus notas, libros y archivos. Y, simultáneamente, al trabajar con determinadas escenas, se aleja y nos propone “des-encajar, des-colocar, re-componer de otro modo las partes ensambladas, desanudar lo anudado, mirar como extranjero, dar lugar a un pensamiento de la alteración y del disenso, desandar la armonía de un mundo desigualmente construido.”¹⁶

En esa idea de desanudar, si leemos a Boris Groys cuando analiza lo político en el arte de la instalación, entendemos que esta forma artística implica la construcción de un espacio específico por parte del colectivo de artistas, y “revela la dimensión soberana y oculta del arte contemporáneo democrático, que la política en la mayoría de los casos trata de esconder”.¹⁷

Ahora bien, estas reflexiones no deben entenderse como una crítica a la instalación como forma de arte, demostrando su carácter soberano. El objetivo del arte, después de todo, no es cambiar las cosas –las cosas de todos modos están cambiando por sí mismas todo el tiempo. La función del arte es más bien mostrar, hacer visible la realidad que generalmente se pasa por alto. Al asumir la responsabilidad estética de una manera muy explícita para diseñar el espacio instalativo, el artista revela las dimensiones soberanas ocultas del orden democrático contemporáneo que la política, en su mayor parte, trata de ocultar. El espacio instalativo es en donde nos encontramos inmediatamente frente a la ambigüedad de la noción contemporánea de libertad que funciona en nuestras democracias como una tensión entre la libertad soberana e insti-

tucional. La instalación artística es, pues, un espacio de no ocultamiento (en el sentido heideggeriano) del poder heterotópico, soberano que se oculta detrás de la transparencia oscura del orden democrático.¹⁸

Aquí surge una nueva mirada sobre las acciones realizadas por algunos integrantes de las corrientes militantes estudiantiles en esa disputa territorial. Al percibir que el “espacio tomado” era incluido en la especificidad espacial de una instalación artística y se producía de esa manera la aparente pérdida del dominio sobre el mismo, la intervención le pone nuevas fronteras y marca, desde un discurso artístico, una enunciación política.

Rancière también nos facilita herramientas en su libro *El malestar de la estética* para pensar el potencial político que tiene la instalación,¹⁹ que de alguna manera resguarda para el arte posaurático su politicidad, debido a que construye un espacio-tiempo específico en el cual se redistribuye o reorganiza el reparto de lo sensible y en el que se generan las condiciones necesarias para una experiencia subjetiva, colectiva, disidente con respecto de lo cotidiano. La disidencia no estaba dada con la institución arte sino que se produce con la militancia estudiantil –que ha tomado el espacio del ese edificio– al “delimitarlo” como territorio de la práctica artística.

Como se dijo anteriormente, la idea de este escrito no es constatar, sino provocar interrogantes y confirmar la igualdad insospechada, cuya actualización nos desplaza de los lugares habituales y nos habilita a movernos, descubriendo un compartir que no es armonioso, sino que surge del disenso y

16 Greco, “Estudio preliminar”, 5.

17 Groys, *Volverse público*, 67.

18 Idem.

19 Rancière, *El malestar de la estética*, 77.

que se encuentra muy lejos de la comodidad de los binarismos o de la ambición de totalidad y certeza. Nos movemos en esas fronteras en las que el desacuerdo debe ser leído desde "la apropiación de esa mirada extranjera",²⁰ tal como propone Rancière.

En esa intención de desarmar miradas clausurantes, portadoras de certezas, para "mirar, pensar y hacer como alteración de lo dado"²¹ y en diálogo con el texto de Rancière, abordamos los hechos relatados. En ellos, lo político aparece como espacio en disputa en una escena igualitaria, que los sujetos en sus acciones hacen visible, en un doble sentido. La Intervención de un colectivo de artistas con intenciones políticas críticas, en el pasillo central del edificio, genera incomodidad en militantes de algunas corrientes políticas, quienes se disputan el espacio como una construcción de autorrepresentación de poder y lo hacen desde las imágenes, los colores y las palabras y las prácticas políticas. En algunos casos, estos grupos adhieren a discursos que cuestionan lo hegemónico; pero, a su vez, tienen resonancias de cierta rigidez monológica que los hace sentir en peligro frente a la política de la instalación artística en el universo de la micro-política de la Facultad. Se advierte, entonces, cómo "las configuraciones estéticas son políticas propias del arte, del trabajo, de la vida con otros, donde un modo de ver, de sentir, de posicionarse los cuerpos y las voces, se despliega".²²

El espacio se constituye como intersección de dos campos simbólicos, es el lugar en donde pugnan dos maneras de abordar lo político: el colectivo

Traducciones realiza una puesta en práctica que se afirma en la intersección arte/política, haciendo hincapié en los cruces, en la intersección fugada de las dicotomías que organizaron la discursividad de la estética moderna y destituidas por la imaginación política,²³ la cual se instituye en la barra que las une y las separa simultáneamente. Las agrupaciones políticas de estudiantes configuran una estética al servicio de la política como estrategia subordinada a fines político-partidarios, que hace hincapié en el dominio territorial como representación del poder en sí mismo que cada grupo detenta. El espacio como signo en disputa tiene significados diversos para cada actor y en los diferentes intercambios performativos, que se producen durante el montaje y los días que permanece la instalación. Emergen las diferentes miradas, visibilizando el conflicto que es permanente en la vida política cotidiana de ese lugar, pero que permanece de forma latente y solapada sin resolución efectiva.

20 Rancière, *el reparto de lo sensible. estética y política*, 6.

21 *Ibidem*, 8.

22 Greco, *op. cit.*, 8.

23 García, *La imaginación política*, 24.

CONCLUSIÓN

En esta primera aproximación al problema, no es posible llegar a conclusiones que clausuren la búsqueda de algunas certezas o una interpretación plausible de los hechos, aunque se ha intentado ensayar posibles respuestas (que aparecen expuestas con cierto énfasis, pero no son sentencias, enunciados que cierran el debate, sino proposiciones). El texto transita el proceso de la indagación, que abre siempre nuevos interrogantes e intenta descolonizar el pensamiento, para posibilitar lecturas abiertas a nuevas líneas de acercamiento a la realidad desde esas miradas artística/políticas que deshacen su confusión creando nuevas confusiones, siguiendo los postulados de Rancière.

Queda flotando una pregunta sobre lo posible, la búsqueda de ese lugar del "entre" que permita conjugar en un "y", intersecciones que podrían habilitar la circulación de prácticas y acciones que no necesiten clausurar su discurso para existir. Un camino es poder habitar esas intersecciones donde lo político específico es atravesado por el zigzagueante fluir de las prácticas artísticas, que, de manera crítica y creativa, pretenden superar reduccionismos ideológicos –que cristalizan el discurso– a partir de poéticas que contienen en su hacer posicionamientos políticos.

Para cerrar, me parece sumamente importante lo que dice Rancière en cuanto a esas relaciones entre arte y política:

Las artes no prestan nunca a las empresas de la dominación o de la emancipación más que lo que pueden prestar, es decir, simplemente lo que tienen en común con aquéllas: las posiciones y los movimientos de los cuerpos, las funciones de la palabra, las reparticiones de lo visible y de lo invisible. Y la autonomía de la que pueden disfrutar o la subversión que puede atribuirse descansan sobre la misma base.²⁴

Imagino un escenario posible en el que los puntos de partida en cuanto a la construcción de lo político y las transformaciones que las acciones performáticas pueden realizar –ya sea desde prácticas artísticas que abordan los cruces permanentes con la política a partir de una poética que hace de lo político un aspecto fundamental, o prácticas políticas propiamente dichas, realizada desde esos bordes que facilitan darle fluidez a la lectura de la realidad, verificar la permeabilidad de los límites, descolonizar el pensamiento–, permitan encontrar herramientas comunes en "ese arte de hacer" del que habla De Certeau, una práctica que conlleva la teoría, la estética y la ética, y que levanta las fronteras entre la producción artística, la reflexión conceptual y la política.

24 Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, 28.

Bibliografía

Fraenza, Fernando, María A. de la Torre, Alejandra Perié, *Ver y estimar arte*. Córdoba: Editorial Brujas, 2009.

García, Luis Ignacio, *La imaginación política*. Córdoba: Ediciones La Cebra, 2017

Greco, María Beatriz. "Estudio preliminar". En: *el reparto de lo sensible. estética y política*. 1-9. Buenos Aires: editorial Prometeo Libros, 2014.

Groys, Boris, *Volverse público*. Traducido por Paola Cortés Rocca. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

Habermas, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa. Racionalidad de la acción*. Traducido por Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Taurus, 1999.

Longoni, Ana y Mariano Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde»*. *Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2000.

Ranciere, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducido por Ariel Dillon. Buenos Aires: Ediciones Manatí, 2017.

Ranciere, Jacques. *el reparto de lo sensible. estética y política*. Traducido por Mónica Padró. Buenos Aires: editorial Prometeo Libros, 2014.

Ranciere, Jacques. *El malestar de la estética*. Traducido por Petrecca, M.; Vogelfang, L. y Burello. Buenos Aires: Capital intelectual, 2011.

Taylor, Diana, y Marcela A. Fuentes. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Biografía

María Inés Repetto

AUTORA

Licenciada en Letras Modernas de la Universidad Nacional de Córdoba. En el 2016 terminó de cursar la carrera de Licenciatura en Pintura y actualmente elabora su trabajo final. Participó en dos proyectos, radicados en el Cepiabierto (2015 y 2016) de investigación y producción en torno a la problemática de la censura en el arte local. Integra con Melisa Serrano y Constanza Casarino el Colectivo Traducciones.



María Inés Repetto

CONTACTO:

mariainesrepetto@yahoo.com.ar

Los movimientos imprevisibles de lo vivo: revisitando la performatividad butleriana



Alberto (Beto) Canseco

Centro de Investigaciones "María Saleme de Burnichón"
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
betocanseco@gmail.com

Resumen

En el presente texto me interesa problematizar la figura de lo vivo en relación a la idea de movimiento. Quisiera sugerir que lo vital, aquello que sucede en el encuentro con l*s otr*s parece estar ligado a la idea de lo que no se encuentra en estado de quietud, una acción cuya imprevisibilidad está no solo en sus efectos, sino en su ejecución misma y en los movimientos que esa ejecución supone. De este modo, parece necesaria una reflexión que dé cuenta de cómo esta imprevisibilidad puede señalarse en la medida en que hay una pretensión de regulación del movimiento, una que puede ser más o menos exitosa. De la transgresión de esas regulaciones, en efecto, es que dependen ciertas performances artísticas para operar de manera eficaz en la desnaturalización de determinados rituales sociales. En este sentido es que parece interesante recuperar algunas reflexiones en torno a la idea de performatividad de género propuesta por Judith Butler, la cual permite pensar un proceso de desnaturalización en términos de movimiento de algo que se suponía en estado de quietud, la "verdad de género", o en la transgresión de las normas que rigen los movimientos articulados por la matriz heterosexual..

Palabras claves

Movimiento

Performatividad

Vivo

Desnaturalización

Judith Butler



The unpredictable movements of the living: revisiting the Butlerian performativity

Abstract

In the present text I am interested in problematizing the figure of being alive in relation to the idea of movement. I would like to suggest that life, what happens in the encounter with the others seems to be linked to the idea of what is not in a state of stillness, an action whose unpredictability is not only in its effects, but in the execution itself and in the movements that execution entails. In this way, a reflection seems necessary that accounts for how this unpredictability can be signaled inasmuch as there is a pretension to regulate the movement, one that can be more or less successful. In effect, certain artistic performances depend on the transgression of these regulations to operate effectively in the denaturalization of certain social rituals. In this regard, it is interesting to recover some reflections about the idea of gender performativity proposed by Judith Butler, which allow us to think of a process of denaturalization in terms of movement of something that was supposed to be in a state of stillness, the “truth of gender”, or in the transgression of the norms that govern the movements articulated by the heterosexual matrix.

Palabras claves

Movement

Performativity

Being alive

Denaturalization

Judith Butler





En el presente texto me interesa problematizar la figura de lo vivo en relación a la idea de movimiento. Quisiera sugerir que lo vital, aquello que sucede en el encuentro con l*s otr*s, parece estar ligado a la idea de lo que no se encuentra en estado de quietud, una acción cuya imprevisibilidad está no solo en sus efectos (como diría Hannah Arendt), sino en su ejecución misma y en los movimientos que esa ejecución supone. De este modo, parece necesaria una reflexión que dé cuenta de cómo esta imprevisibilidad puede señalarse en la medida en que hay una pretensión de regulación del movimiento, una que puede ser más o menos exitosa. De la transgresión de esas regulaciones, en efecto, es que dependen ciertas performances artísticas para operar de manera eficaz en la desnaturalización de de-

terminados rituales sociales y de la producción normativa del cuerpo. Particularmente quisiera pensar en esta oportunidad, en ese sentido, en ciertas acciones performáticas que realizan esta desnaturalización a propósito de las identidades y presentaciones de género, la coherencia entre sexo, género y deseo, y las actividades sexuales.

Para comenzar debiéramos apuntar que la naturalización de estos aspectos opera de tal manera que obtura cualquier tipo de crítica, pues en definitiva se trataría de algo inamovible, estático, algo que ha sido, es y será así. De allí la importancia de que algo no permanezca en el orden de lo natural o repensar en todo caso la naturaleza misma como un proceso. La idea de que se trata de algo estático me hace pensar, de hecho, en que ir contra la idea de naturaleza tiene que ver pre-

cisamente con poner en movimiento algo que se encontraba en estado de quietud; o en todo caso, dar cuenta de cómo determinado movimiento se encuentra regulado y la necesidad de exponer las normas que participan de ese proceso de regulación para abrir posibilidades más allá de eso.

En el caso de las identidades y presentaciones de género, de hecho, su quietud apunta a una afirmación de la matriz de inteligibilidad a través de la cual leemos como real y coherente determinado movimiento. Dicha matriz, como bien ha sabido decir Judith Butler, es la matriz heterosexual, la cual se instituiría reglamentando al género “como una relación binaria en la que el término masculino se distingue del femenino, y esta diferenciación se consigue mediante las prácticas del deseo heterosexual”.¹ La oposición de la relación binaria resulta, por tanto, en la consolidación de cada término y en una coherencia interna entre sexo, género y deseo.

A propósito de la desnaturalización en término de puesta en movimiento, parece inevitable volver a uno de los gestos teóricos que ha servido además en el estudio y la producción de nuevas performances, esto es, la teoría performativa butleriana. Lo que parecerá una digresión, en este sentido, pretende poner en tensión la complicada relación entre creación artística/realización performativa y teoría. En efecto, ¿qué acción performativa supone enunciar una teoría?, ¿qué teoría desplegamos o damos cuenta en el ejercicio de la acción performativa?, ¿qué teoría su-

pone una acción performativa que pone en duda la quietud de un aspecto naturalizado de nuestra experiencia corporal?

REVISITANDO LA PERFORMATIVIDAD BUTLERIANA

Con el fin de explicar el proceso de producción de las categorías identitarias a partir de prácticas discursivas, Butler acude a una noción de performatividad y dice tomar dicha categoría del ensayo de Jacques Derrida acerca del cuento de Franz Kafka “Ante la ley”. En dicho texto, Derrida interpreta el cuento kafkiano en el que un campesino se sienta frente a la puerta de la ley y un guardián le priva su acceso. Paradójicamente, el modo de acceso a la ley es, sin embargo, la imposibilidad de hacerlo, es decir, permanecer ante las puertas de la ley, sin jamás poder ingresar a la misma. El campesino, en este sentido, parece conferirle cierta fuerza a la ley precisamente a partir de la anticipación de una revelación fidedigna del significado, el cual se mantiene oculto e inaccesible. La interpretación derrideana plantea la cuestión de la inaccesibilidad a la *historia* de la ley, de modo que se convierte esta inaccesibilidad en su esencia o identidad. En otras palabras, la identidad de la ley sería su no-identidad, su no-accesibilidad, su no-poseer ninguna esencia. La violación de esa identidad implicaría, sin embargo, un comparecer ante la ley, cuya historia vuelve a escaparse para poder funcionar como tal. La fuerza de la ley, entonces, se constituye a partir

1 Butler, *El género en disputa*, 81.

de su anticipación, de aquello que se espera de ella, no de ella misma, puesto que es inaccesible. Ésa es su identidad. En palabras de Butler, “la anticipación conjura su objeto”.²

Referida al género, la expectativa de cierta verdad de una esencia interior que deba manifestarse o exteriorizarse produce esa misma verdad que anticipa. La verdad acerca de lo masculino o lo femenino en el sujeto se produce, entonces, a través de la repetición ritualizada de actos que van teniendo efecto a partir de la naturalización de esos gestos en el contexto de un cuerpo. Aquello, por tanto, que fue tomado como un “rasgo interno” –la verdad del género– es, de hecho, el producto de operaciones corporales repetidas y ritualizadas, reguladas social y políticamente. El proceso funciona, de hecho, creando la separación entre lo “interno” y lo “externo”. Es así que el desplazamiento de una identidad de género producida socialmente a través de prácticas discursivas a un “núcleo” psicológico interno provoca un ocultamiento de los dispositivos de poder que disciplinan los cuerpos y no permite el análisis de tales dispositivos.

De esta manera, podríamos pensar en que, a través de la performatividad de género, por lo menos en la versión que se encuentra en *El género en disputa*, lo que Butler intenta hacer es poner en movimiento un núcleo interno que parecía inamovible, esa verdad psicológica que es la identidad y que pareciera deber ser descifrada más que construida, que estuvo allí desde siempre y que

estamos expectantes de conocer algún día. No estuvo allí, dice Butler, nosotr*s la hacemos aparecer allí a partir de nuestra anticipación, ejercicio que es efecto de instituciones sociales y está articulado por redes de poder que, de tenerse en cuenta, habilitarían pensar una inestabilidad, un movimiento que no necesariamente sigue lo instituido y que, en tanto inestable, es además imprevisible.

Ahora bien, Butler continúa sus reflexiones acerca de la performatividad en textos subsiguientes a fin de responder a ciertas críticas. Es así que, en *Cuerpos que importan*, la autora continúa pensando la performatividad como una actividad, no como un acto que funciona de una vez para siempre. En esta oportunidad también sigue a Derrida, pero esta vez en su crítica al performativo de Austin. De este modo, la autora plantea que la reiteración de las normas implica la citacionalidad de las mismas. Reconstruyamos un poco el planteo austiniano para comprender la crítica.

En la conceptualización de Austin el éxito del performativo estaba dado por una serie de condiciones:

A.1) Tiene que haber un procedimiento convencional aceptado, que posea cierto efecto convencional; dicho procedimiento debe incluir la emisión de ciertas palabras por parte de ciertas personas en ciertas circunstancias. Además, A.2) en un caso dado, las personas y circunstancias particulares deben ser las apropiadas para recurrir al procedimiento particular que se emplea, B.1) El procedimiento debe llevarse a cabo por todos los participantes en forma correcta, y B.2) en todos sus pasos, Γ.1) En aquellos casos en que, como sucede a menudo, el procedimiento requiere que quienes lo usan tengan ciertos pensamientos o sentimientos, o está dirigido a que sobrevenga cierta conducta correspondiente de algún participante, entonces quien participa en él y recurre

2 Butler, *El género en disputa*, 17.

así al procedimiento debe tener en los hechos tales pensamientos o sentimientos, o los participantes deben estar animados por el propósito de conducirse de la manera adecuada, y, además, Γ.2) los participantes tienen que comportarse efectivamente así en su oportunidad.³

Derrida entiende que este intento de delimitación de las circunstancias en las que se puede dar un performativo supone la estabilidad del contexto, una posibilidad de determinarlo exhaustivamente, directa o teleológicamente. Entre esos elementos, además, se destaca la existencia de una conciencia libre, transparente a sí misma, soberana, en tanto que organiza la estructura lingüística a partir de una voluntad o de una intención, que se encuentra presente en todo el proceso lingüístico. De este modo, la performatividad pasa a ser una comunicación intencional, aun cuando la relación referencial no es respecto de una cosa exterior. Al mismo tiempo, no queda posibilidad de un resto que escape a la totalidad del presente por esta omnipresencia de la intención del sujeto que emite el performativo.

Una segunda exclusión de Austin, sostiene Derrida, es más importante aún. Para dar cuenta de ésta, el filósofo francés cita el siguiente pasaje: En segundo lugar, en tanto que emisiones nuestros performativos son también susceptibles de padecer otros tipos de deficiencias que afectan a todas las expresiones. Aunque estas deficiencias podrían a su vez ser englobadas en una concepción más general, no nos ocupamos de ellas deliberadamente. Me refiero, por ejemplo, a lo siguiente: una emisión performativa será hueca o vacía de un modo peculiar si es formulada por un actor en un escenario, incluida en un poema o dicha en un soliloquio. Esto vale de manera similar para todas las expresiones: se trata de un viraje [*sea-change*] por circunstan-

cias especiales. En tales circunstancias el lenguaje no es usado *en serio*, sino en modos *parasitarios* respecto de su uso normal. Estos modos o maneras caen dentro de la doctrina de las decoloraciones del lenguaje. Excluiremos todo esto en nuestra consideración. Las expresiones performativas, afortunadas o no, han de ser entendidas como emitidas en circunstancias ordinarias.⁴

Al dejar de lado los “parasitismos”, las “decoloraciones”, las cuestiones “no serias”, Austin excluye, al mismo tiempo, la posibilidad de apertura de cualquier expresión lingüística. Las críticas de Derrida se dirigen, entonces, a este fracaso constitutivo y a la tentación de entenderlo como un “foso” al que podría caer el lenguaje, en una especie de “perdición” y no encontrar más bien en este riesgo la condición de posibilidad interna y positiva del performativo –y de cualquier práctica discursiva.

Lo que excluye Austin de su análisis, por tratarse éstas de supuestas decoloraciones del lenguaje, forman parte más bien, según el autor francés, de su propia posibilidad: su citacionalidad. En efecto, Derrida dará cuenta del hecho de que no se trata de los efectos de una voluntad soberana, sino que lo que sucede se debe al carácter derivativo de la performatividad, pues ¿cómo podría tener éxito un performativo sino lleva en sí mismo la repetición de una enunciación “codificada” –si no es una reconocible como una “cita”? ¿De qué modo sería posible cualquier ceremonia en la que opere el performativo sin el carácter ritual de repetición de determinados

3 Austin, *Cómo Hacer Cosas con Palabras*, 11-12.

4 Austin, *How to do Things with Words*, 21 (la cursiva es de Derrida; la traducción es mía).

códigos, como en la fórmula para bautizar un barco? Derrida intenta dar cuenta de esta posibilidad intrínseca de las expresiones lingüísticas de ser citadas, de ser puestas entre comillas, de ser sacadas e injertadas, rompiendo con todo contexto y engendrando nuevos, de manera absolutamente no saturable. Esto, sin embargo, no significa que la cita funcione fuera de un contexto, sino que, por el contrario, no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto.

El éxito del performativo está dado para Derrida, por tanto, por el carácter *derivativo* del mismo. En este mismo sentido, además, la performatividad debe comprenderse, según Butler como “una modalidad específica del poder, entendido como discurso”⁵ que, gracias a la historicidad de las normas –su citacionalidad–, logra dar realidad a lo que nombra. Su éxito tendrá que ver con la sedimentación y naturalización de dichas normas, ocultando la historicidad del proceso que da lugar a la constitución. Sin embargo, es esta misma capacidad la que se presenta como un riesgo constitutivo de fracaso del performativo, pues en la repetición se abren brechas y fisuras que escapan a la norma o la rebasan. En este sentido, debe decirse que las reiteraciones nunca son réplicas de lo mismo, sino que, gracias a su capacidad de ser repetidas, las normas cargan una historicidad que las hace no replicables plenamente. Butler llama a este fenómeno, siguiendo a Derrida, iterabilidad. La autora reconoce entonces que

[e]sta inestabilidad es la posibilidad deconstituyente del proceso mismo de repetición, la fuerza que deshace los efectos mismos mediante los cuales se estabiliza el ‘sexo’, la posibilidad de hacer entrar en una crisis potencialmente productiva la consolidación de las normas del ‘sexo’.⁶

Ahora bien, como se hace evidente, la hegemonía de las normas no se adquiere por la fuerza de un sujeto sino por la misma citación. En palabras de la autora,

[l]a autoridad/ el juez que aplica la ley mencionándola no contiene en su persona esa autoridad. Como la persona que habla eficazmente en nombre de la ley, el juez no origina la ley ni su autoridad; antes bien, ‘cita’ la ley, consulta y vuelve a invocar la ley y, al recitarla, reconstituye la ley. (...) Pero, la ley ya existente que él cita, ¿de dónde obtiene su autoridad? (...) la autoridad se constituye haciendo retroceder infinitamente su origen hasta un pasado irrecuperable. Este diferimiento es el acto repetido mediante el cual se obtiene legitimación.⁷

Butler aclara, además, en relación al sexo y a la ley, que no puede decirse que existan previas a sus citas y encarnaciones. “La ley –precisa la autora – parece preceder a su cita, cuando se establece una determinada cita como ‘la ley’.⁸ A esta cita es a la que se obliga a apelar para constituir un sujeto viable. En este sentido, la autora declara que el modelo heterosexual hegemónico, al insistir en la repetición de sus idealizaciones, patologizando prácticas y normalizando experiencias, da cuenta de una ansiedad insuperable de no llegar nunca a las idealizaciones que es-

5 Butler, *Cuerpos que importan*, 267.

6 Ibidem, 29-30.

7 Butler, *Cuerpos que importan*, 163-164.

8 Ibidem, 164.

tablece, de sentir el asedio permanente de otras posibilidades sexuales que deben mantenerse excluidas para que se logre la heterosexualización.

De este modo, a través de Derrida, Butler logra dar movimiento al género en tanto cita, al mismo tiempo que desestabiliza el contexto de habla que proponía Austin. Así, la develación de la historia oculta del género permite poner la contingencia en el corazón de la identidad y desplazarla más allá de su pretendida quietud y estabilidad.

DES NATURALIZACIONES

A la hora de pensar el movimiento de la desnaturalización de la identidad y la presentación de género, Butler misma utiliza una acción performativa para realizar sus reflexiones, esta es, aquella que se vincula con el arte drag⁹. La autora apunta que dicha performance así como la de las *butch/femme*¹⁰ dentro de las identidades lésbicas pueden comprenderse como identidades paródicas que dan cuenta de esta forma de subversión que propone como camino político. Respecto de la *drag*, Butler entiende que ésta tras-

9 "Pese a que en español dicho término ha sido traducido como la 'vestida', el/ la 'travesti' o la 'travestida', con 'drag' Butler designa al sujeto de sexo masculino que, vestido con ropas del sexo opuesto, "actúa" para fines artísticos una presentación de género –por lo general, hiperbólica de la feminidad–, en la que se subvierte paródicamente la coherencia y continuidad entre sexo biológico, identidad de género y presentación de género imperada por la matriz de inteligibilidad heternormativa". (Mattio, "Identidades inestables. Performatividad y radicalismo *queer* en Judith Butler", 90, nota 38).

10 "Las lesbianas *butch* son aquellas con una expresión de género calificada, en nuestra cultura, como extremadamente masculina, mientras que las lesbianas *femme* son aquellas que expresan, en el mismo contexto cultural, una femineidad extrema. Estos términos no son solamente descriptivos, sino que han sido históricamente apropiados y conjugados como identidades individuales, comunitarias y políticas". (Serano, "Repensar el sexismo: cómo cuestionan al feminismo las mujeres trans", 38, nota 3).

torna la distinción entre la anatomía del actor, la identidad de género y la actuación de género, desestabilizado la coherencia exigida por la matriz heterosexual. En palabras de la autora,

[s]i la anatomía del actor es en primer lugar del género, y estos dos son diferentes de la actuación del género, entonces ésta muestra una disonancia no sólo entre sexo y actuación, sino entre sexo y género, y entre género y actuación. Del mismo modo que la [drag] produce una imagen unificada de la 'mujer' (con la que la crítica no suele estar de acuerdo), también muestra el carácter diferente de los elementos de la experiencia de género que erróneamente se han naturalizado como una unidad mediante la ficción reguladora de la coherencia heterosexual.¹¹

La *drag* manifiesta, entonces, de modo implícito, la estructura imitativa del género y su contingencia. La noción de parodia, en este sentido, trata de mostrar, a partir de una *imitación* de un "original" cómo funciona de hecho la conformación de una identidad generizada que, al imitar, fracasa de manera inevitable. El "original" queda, entonces, expuesto como copia de un ideal normativo al que tampoco nunca alcanza. De hecho, se trata de una parodia de la idea misma de originalidad, la cual queda en ridículo. De este modo, la proliferación de identidades paródicas "impide a la cultura hegemónica y a su crítica confirmar la existencia de identidades de género esencialistas o naturalizadas".¹²

La risa, de este modo, no nace de lo cómico que supone comparar una copia respecto de un original, sino de la idea de original mismo; en otras

11 Butler, *El género en disputa*, 268-269.

12 *Ibidem*, 269.

palabras, no por tratarse de una copia fallida, sino porque lo “normal” mismo resulta ser el fracaso de una copia, un ideal impersonificable. De esta manera, la performance drag disloca la continuidad entre sexo, género y deseo, y pone en movimiento algo que resultaba de una invariabilidad abrumadora, movimiento cuyo efecto es la risa.

Por otro lado, en el caso de la sexualidad, cabe llamar la atención en los aspectos a desnaturalizar, no solo aquellos que apuntan a cuáles son los objetos de nuestro deseo, sino también cómo deseamos y cómo reconocemos aquello que llamamos actividad sexual, qué sentidos utilizamos, qué movimientos realizamos. En efecto, en su discusión con Sunaura Taylor, activista de la discapacidad diagnosticada con artrogriposis y usuaria de silla de ruedas, Butler planteaba la necesidad de pensar las técnicas de movimiento que utilizaba su interlocutora (posicionar la espalda, mover la mano, colocar la cabeza, etc.) para caminar y cómo, de hecho, tod*s utilizamos técnicas de movimiento que nos exceden.¹³ En otras palabras, aprendemos técnicas de movimiento que nos desposeen, que no son naturales y que tampoco son de nuestra autoría. Así, podríamos pensar que los modos en que nos vinculamos sexualmente y los movimientos que hacemos en las actividades sexuales dependen también de técnicas de movimiento; esto otra vez se hace evidente en las experiencias corporales que transgreden los regímenes de capacidad,¹⁴ para quienes, según sea la diferencia bio-física pueden variar desde los modos

de seducción hasta cómo se lleva adelante el acto sexual, los momentos en qué se divide (desde la quita de los catéteres, la llegada a la desnudez, el estudio de los movimientos que efectivamente se pueden realizar, y un largo etcétera) y las temporalidades que esto supone.

Así, podríamos pensar en diversas acciones performáticas que intentan poner en evidencia la regulación del movimiento sexual, las técnicas que en el acto sexual se llevan adelante, movimientos que se citan y que parecieran no poseer historia alguna, pero que en la ejecución de la performance se dislocan y hacen aparecer posibilidades que parecían no existir, experiencias alternativas a los convencionales. Por poner un ejemplo, se me ocurre pensar en una performance que llevamos adelante con el espacio político, estético y teórico Asentamiento Fernseh, para el cual invitamos a una cierta cantidad de personas que quisieran participar de la performance que se vendaran los ojos y se distribuyeran en el salón. Quienes llevábamos adelante la performance, unas diez personas de diversos géneros, nos desnudamos y nos colocamos cerca de quienes seguían con los ojos tapados. Alguien entonces dirigía en voz alta para que quienes estuvieran con los ojos tapados pudieran extender sus manos y tocar con las yemas de los dedos los cuerpos desnudos que se iban moviendo entre ellos. La acción buscaba poner en discusión la primacía de la visión en nuestro entendimiento del sexo y poner en evidencia que los cuerpos desnudos, objetos de placer, podían en efecto ser menos vulnerables en su pasividad que aquellos que activamente realizaban la acción de extender sus manos y tocar

13 Butler y Taylor, “Interdependence”.

14 McRuer y Mollow, *Sex and Disability*.

como quisieran. Por otro lado, la imposibilidad de antemano de saber a través de la visión qué generalización habitaba el cuerpo desnudo a disposición producía un encuentro entre cuerpos que tal vez de otro modo no hubiese sido posible, dadas las restricciones heterosexuales del contacto corporal. Algo tan sencillo como suspender un sentido, entonces, ponía de manifiesto una inseguridad en el movimiento sexual que daba cuenta en definitiva cuán difícil es desaprender las técnicas de ese movimiento, citar de otro modo al habitual, pero que podemos experimentar placer también en ese desaprendizaje, abriendo nuevas posibilidades en la experiencia sexual.

LO INESPERADO DEL ENCUENTRO

Ahora bien, la puesta en movimiento que supone las acciones performáticas que desnaturalizan identidad y presentación de género, o la actividad sexual en tanto movimiento regulado, no vuelven a un momento de quietud alternativo al hegemónico, sino que se abren a un desplazamiento que se hace persistente. Dicho movimiento se da en contextos, además, donde es imposible tener control de cómo será efectivamente, no tan solo en sus consecuencias sino más precisamente en su ejecución. Lo vivo, de hecho, estaría dado por esta imposibilidad de control, por este devenir que no es previsto, principalmente debido a que la acción se hace con otr*s. En este punto podríamos pensar el encuentro con l*s otr*s en dinámicas de éxtasis, tal como propone Butler a

propósito de la escena de reconocimiento.¹⁵ Dicha dinámica destituye las posiciones de sujeto, de modo que la demanda y otorgamiento de reconocimiento provocan la constitución de un nuevo lugar, una transformación de cada parte en algo nuevo. Frente a l*s otr*s, el “yo” se encuentra persistentemente fuera de sí mismo y el surgimiento de tal exterioridad, que paradójicamente le pertenece, es inevitable. Así, nunca tiene lugar el retorno al yo; la ontología del sujeto se divide y se expande de modo que se hace imposible abarcarla plenamente. El “yo” que emerge en el drama del reconocimiento, por tanto, es uno que se aleja permanentemente de su apariencia anterior, se ve transformado por la alteridad y jamás retorna a sí, convirtiéndose, así, en el yo que nunca fue.

Jamás sabremos quiénes seremos luego del encuentro con l*s otr*s, aquello que suceda en y luego del encuentro será una sorpresa que no podremos prever ni controlar del todo jamás. Así, cuando pensemos en la desnaturalización en tanto puesta en movimiento de algo que parecía permanecer en estado de quietud, ya sea el género, o la sexualidad, deberemos tener en cuenta que esa misma acción de desnaturalizar se da en un contexto vital, un contexto tejido del vértigo que es estar con otr*s. Vértigo que forma parte de la vida y que da cuenta, en definitiva, de los movimientos imprevisibles de lo vivo.

¹⁵ Butler, *Dar cuenta de sí mismo*, 42-47.

Bibliografía

John Austin, *How to do Things with Words* (London: Oxford University Press, 1962).

John Austin, *Cómo hacer cosas con palabras* (Barcelona: Paidós Estudio, 1982).

Judith Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (Buenos Aires: Paidós, 2002).

Judith Butler, *El Género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2007).

Judith Butler, *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad* (Buenos Aires: Amorrortu, 2009).

Judith Butler y Sunaura Taylor, "Interdependence" en Astra Taylor (ed.), *Examined Life: Excursions with Contemporary Thinkers* (New York: New Press, 2009), 185-213.

Jacques Derrida, "Kafka: Ante la ley" en *Filosofía como institución* (Barcelona: Juan Granica, 1984).

Jacques Derrida, "Firma, acontecimiento, contexto" en *Márgenes de la filosofía*. (Madrid: Cátedra, 1988).

Franz Kafka, "Ante la ley" en *La metamorfosis y otros cuentos* (Madrid: Ediciones Siruela, 2006), 109-111.

Eduardo Mattio, "Identidades inestables. Performatividad y radicalismo queer en Judith Butler" en Carlos Schickendantz (ed.), *Memoria, identidades inestables y erotismo. Textos sobre género y feminismos* (Córdoba: EDUCC, 2008).

Robert McRuer y Anna Mollow (eds.), *Sex and Disability* (Durham y Londres: Duke University Press, 2012).

Julia Serano, "Repensar el sexismo: cómo cuestionan al feminismo las mujeres trans" en Mauro Cabral (comp.), *Construyéndonos. Cuadernos de lecturas para feminismos trans, I* (Mulabi, Espacio Latinoamericano de sexualidades y derechos, 2009), 41-47.

Biografía

Alberto (Beto) Canseco

AUTOR

Feminista prosexo y activista de la disidencia sexual. Es licenciad* en filosofía y doctor* en estudios de género. Realiza sus investigaciones en el Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichón” de la Universidad Nacional de Córdoba. Sus intereses apuntan a un estudio de la obra de Judith Butler, reflexiones sobre el placer sexual y políticas sexuales.



Alberto (Beto) Canseco

CONTACTO:

betocanseco@gmail.com

Créditos de la foto que acompaña el escrito: Asentamiento Fernseh

POÉTICAS Y POLÍTICAS DE *LO VIVO*

Arte/s, performance y (des) montaje trans en tiempos de robótica, nanotecnología y postverdad



Valeria Cotaimich

Facultad de Psicología

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

valeriacotaimich@gmail.com

*Poéticas y políticas de lo vivo,
Habitar múltiples espacio-tiempos que nos constituyen,
siendo UNO, ínfimo, en el vasto universo de las estrellas.
Bio y necropolíticas entre las artes y las ciencias
Sabidurías ignorantes
Decires silenciados
animalidades humanoides
humanidades salvajes,
plantas, máquinas y almas,
Manifiestos cyborgs y contra sexuales
Conejas fluorescentes
Petunias hechas de piel y sangre
Bio-incrustaciones y esculturas genéticas,
Semillas transgénicas
Alquiler de vientres, exterminio de peces
Desmontes y clonación de árboles
Basura tóxica y plásticos en los vientres de los delfines,
Flores silvestres, neurociencias y nanotecnologías
Escasa agua clara y cuencas mercantilizadas
Mentes alimentadas de odio, cinismo, competencia y fascinación
por la destrucción de la vida,
Síntomas y tristezas fabricadas en medios de comunicación
Latiendo, a lo largo del planeta resistencias vitales
Cuerpos en alerta amante
Cuerpos en alerta amante
Biofilia/s, Enferm@s de vida
Cuidar lo vivo quizás no sea otra cosa que
velar la vida y la muerte de nosotr@s mism@s*



Resumen

Este texto surge de una invitación de parte del equipo de ARTilugio surgida a partir del trabajo del ELAPPSS (Espacio laboratorio de arte/s, performance/s, política, salud y subjetividad/es). Se comparten reflexiones de orden científico, artístico y bioético en torno al cuidado de *bienes comunes* (ambientales y culturales) de los cuales dependen la salud y la vida. Estas reflexiones se encuentran signadas por una modalidad considerada por quien escribe como *(Des) montaje transdisciplinar*, basada en una combinatoria de aportes *disciplinares* -del campo de las artes (visuales, escénicas, audiovisuales y transmediales) y las ciencias (sociales, políticas y de la salud)-; *no disciplinares e indisciplinados* (que buscan abordar problemáticas surgidas del modo de producción y subjetivación capitalista patriarcal hegemónico. Desde allí se procura poética y políticamente contribuir al cuidado de *lo vivo*. Lo señalado ha dado lugar al proyecto *BIOFILIA/S. ENFERM@S DE VIDA*, mencionado al finalizar el trabajo, cuyo objetivo es visibilizar, fortalecer y/o generar propuestas que vinculen investigación y producción científico-artística en favor de *otros mundos posibles que están siendo*.

Palabras claves

Poéticas y políticas de lo vivo

Arte/s

Performance

(Des) montaje trans



Poetics and politics of life. Art / s, performance and trans (des) montage in times of robotics, nanotechnology and post-truth.

Abstract

This text arises from an invitation from the team of ARTilugio arising from the work of ELAPPSS (Space laboratory of art / s, performance / s, politics, health and subjectivity). Reflections of a scientific, artistic and bioethical nature are shared around the care of common goods (environmental and cultural) on which health and life depend. These reflections are marked by a modality considered by those who write as transdisciplinary (Des) montage, based on a combination of disciplinary contributions -from the field of arts (visual, scenic, audiovisual and transmedia) and sciences (social, political and health)-; not disciplinary and undisciplined (which seek to address issues arising from the hegemonic patriarchal capitalist production and subjectivation mode) From there, it is poetically and politically sought to contribute to the care of the living, which has given rise to the project Biophilia / s. , mentioned at the end of the work, whose objective is to make visible, strengthen and / or generate proposals that link research and scientific-artistic production in favor of other possible worlds that are being.

Keywords

Poetics ando policies of the live.

Arts- Performance.

Trans (des) assembly



Agradezco al equipo de ARTILUGIO la invitación para escribir en este dossier, surgida de un trabajo emergente en las fronteras entre las artes y las ciencias que aluden a problemáticas relacionadas con el proceso/salud/enfermedad/vida/muerte (p/s/e/a/v/m), en dimensiones que hacen a lo público, ambiental, colectivo, mental y territorial. Tránsito signado por una modalidad de trabajo que he propuesto considerar como *(Des) montaje transdisciplinar*¹ basada en una relación entre aportes del campo de las artes (visuales, escénico-performáticas, audiovisuales y transmediales) y las ciencias (sociales, políticas y de la salud), orientada a conocer, comprender y/o promover procesos de reflexión crítico-propositiva ante malestares y enfermedades derivados de procesos de inequidad y destrucción de la vida. Aludo al trabajo de formación, experimentación y producción científico-artística que se llevan a cabo desde el ELAPPSS,² a partir de diálogos y tensiones en torno a diversos temas y/o problemáticas, entre los cuales se cuentan: saberes y prácticas que hacen al p/s/e/a/v/m, tensiones entre los defensores [y realizadores] del capitalismo extractivista y quienes luchan por la protección de bienes comunes; malestares derivados de lógicas capitalistas que generan locura y en-

fermedad mental; formas de violencia/s (estatal, institucional y de género, etc)³. Desde allí vayan las siguientes reflexiones en torno a las *poéticas y políticas acerca de lo vivo* que emergen en las fronteras entre las artes y las ciencias comprendiendo que estas implican, en tiempos de positividad y capitalismo cognitivo y cultural, luchas por definir sentidos que orienten las prácticas (Bourdieu 2003).⁴

BIO-ÉTICA Y LUCHAS POR LA DEFINICIÓN DE LO VIVO

En este momento de la Humanidad, signado por un acelerado desarrollo bio y nano-tecnológico, telemático, astronómico, genético y robótico,

- 3 En relación con esta clase de temas se proponen procesos de reflexión crítica y propositiva en torno a las consecuencias del modo de producción y subjetivación capitalista dominante y a múltiples formas de resistencia alternativas vitales que se buscan conocer, fortalecer y/o promover, En esa línea se atiende, por ejemplo al papel que juega el llamado Modelo Médico Hegemónico que ha caracterizado el antropólogo Eduardo Menéndez (1994) como a-histórico, a-dialéctico, a-social y reduccionista, pilar del sistema capitalista y cuya lógica podemos ver extendida a otras disciplinas científicas e incluso artísticas. Ante estas lógicas emergen a diario tensiones y resistencias protagonizadas por sujetos, grupos, organizaciones y comunidades que buscan equidad en el cuidado de la salud y la vida, configurando *otros mundos posibles que están siendo*.
- 4 Se afirma esto con la preocupación que genera para la salud y la salud mental lo que acontece con respecto de la producción de datos y manejo de información de corporaciones mediáticas y empresas a cargo de redes sociales. Las luchas por definir los sentidos que orientan las prácticas implican la búsqueda por la reproducción de formas de dominación operadas a través de creencias y sentidos basados en el montaje de escenas que otrora nos hubieran parecido burdas o al menos bizarras y, sin embargo, hoy colman diversos soportes comunicacionales. Esto también puede pensarse en relación con plataformas como *Netflix*, uno de los dispositivos transmodernos audiovisuales orientado al entretenimiento y el espectáculo más expandidos en los últimos años que viene signando el mercado de producción de sentidos en los más diversos ámbitos, incluso en la construcción de historias nacionales y regionales, a través, por ejemplo, de documentales que, en general, siguen línea ideológicas afines a los intereses transnacionales de corte imperialista y capitalista. En esto se invita a debatir algunas cuestiones especialistas en comunicación como Omar Rincón, recientemente invitado a la UNC. Vaya aquí una entrevista recientemente publicada por los medios SRT, bajo el título "En redes sociales caemos en iglesias con Dioses y creencias". Consultado el 5 de abril de 2018 en <http://www.cba24n.com.ar/content/en-redes-sociales-caemos-en-iglesias-con-dioses-y-creencias>.

1 Cotaimich, "(Des) montaje transdisciplinar y subjetividad transmedia. Desafíos en favor trans-formaciones culturales imprescindibles para la salud y la vida", 2017.

2 ELAPPSS es el Espacio laboratorio de arte/s, performance/s, política, salud y subjetividad/es que quien escribe propuso crear y coordina desde hace aproximadamente una década en la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Córdoba-Argentina. Desde allí se han planteado diversos proyectos que vinculan investigación y divulgación científica, producción artística y extensión universitaria. Este trabajo se plasmó, en parte en la publicación del libro: "Arte/s, salud y política. Experiencias y aportes transdisciplinares y decoloniales", a partir del cual surgió la convocatoria para escribir este artículo.

definir *lo vivo* ha cobrado un papel sustancial científico y bio-ético. Ante ello cabe preguntarnos ¿Cómo definimos la vida? ¿Cuáles son sus alcances y límites? ¿Hasta dónde podemos manipularla? ¿Cuáles son las vinculaciones entre lo humano las máquinas y el resto de las especies? ¿Y entre lo *real* y lo *virtual*? ¿Qué papel juegan la nanotecnología, la robótica y la experimentación transgénica? ¿Qué hacer ante la contaminación ambiental que pone en riesgo la sobrevivencia de todas las especies? ¿Existen otras formas de vida? ¿Dónde, cómo se plantean y desde cuándo? ¿Qué implicancias bio-éticas tiene todo esto?

Estos interrogantes nos llevan a reflexiones y debates éticos, históricos y culturales que nos permitan ver cómo, en el vasto universo de la historia de la Humanidad se han generado infinitos sentidos y prácticas en torno a *lo vivo*.

HISTORIAS, CULTURAS, ARTES, POÉTICAS Y POLÍTICAS Y POTENCIAS DE LO VIVO

Distanciar es mostrar, es decir adjuntar visual y temporalmente, diferencias (...) Eso que Brecht llama un arte de la *historización*: un arte que rompe la continuidad de las narraciones, extrae de ellas diferencias y, al componer esas diferencias juntas, restituye el valor esencialmente "crítico" de toda historicidad.

(Didi-Huberman 2008)

Lo vivo ha sido objeto de pensamiento y prácticas muy diversas desde los albores de la Hu-

manidad. A vuelo de pájaro, vaya citar algunos ejemplos que hacen a su historia en general, y a la historia de las artes en particular, donde se juegan re-construcciones del pasado que hacen al hoy y contribuyen a construir el devenir. El primer ejemplo cabe situarlo en las pinturas que hicieran nuestros antepasados adjetivadas de *rupestres*, encontradas en los más diversos puntos del planeta y vueltas objeto de análisis por parte de la Antropología y la Arqueología.⁵ También cabría considerar cientos de reproducciones de estas pinturas realizadas por colaboradores de arqueólogos y etnólogos, fundamentalmente, entre a fines del s. XIX y principios del s. XX.⁶

5 Localmente, ejemplos de estas pinturas rupestres se encuentran en sitios como Cerro Colorado o las Cuevas de Ongamira. En relación con esta última compartimos un breve video que la vincula con luchas contemporáneas por el cuidado de bienes comunes. Video: "Cuevas de Ongamira". Consultado el 7 de marzo de 2018 en <https://www.youtube.com/watch?v=0-KV2BozPUo>.

Otra zona de la provincia de Córdoba que también ha sido objeto de diversas disputas acerca del cuidado de bienes comunes es la de Candonga. Allí, cerca de la mitad del s. XX, fueron hallados restos arqueológicos que resultaron ser de los más antiguos del país, Latinoamérica y el planeta. Entre ellos se cuenta el Niño e Candonga, encontrado en una gruta destruida por la industria de la cal. Se trata de un cráneo que se encuentra bajo custodia de la Universidad Nacional de Rosario. Al respecto sugerimos consultar el artículo de Cornero, Neves y Rivero (2014). Décadas más tarde, esta misma zona comenzó a ser objeto de interés por emprendimientos inmobiliarios que buscan desarrollar un barrio privado de montaña en una zona de captación de agua potable. Situación que derivó en tensiones con organizaciones sociales como la Asamblea de Vecinos del Chavascate, surgida para el cuidado del territorio-cuenca que corresponde al río del mismo nombre. Al respecto se socializan datos de un breve audiovisual y una nota periodística. Video: "El agua no se toca. No a los loteos en Candonga!!". Asamblea del Chavascate. Consultado el 7 de marzo de 2018 en <https://latinta.com.ar/2017/09/vecinos-chavascate-diez-anos-luchando-vida/>. Artículo: "Intimarán a la provincia por proyecto en Candonga". Publicado por cba 24n. Consultado el 5 de marzo de 2018 en <http://www.cba24n.com.ar/content/intimaran-la-provincia-por-proyecto-en-candonga>. Vayan como ejemplos de la relación entre historia primigenia y presente urgente.

6 Cabe citar como ejemplo el trabajo del alemán Leo Frobenius quien coordinara toda una serie de reproducciones de pinturas halladas en expediciones realizadas en Europa, África y Australia. Trabajo que forman parte de una muestra montada el Museo de Antropología de la Ciudad de México a fines del 2017. Se socializan dos audiovisuales al respecto publicados por el Canal del Instituto Nac. de Antropología e Historia de México. Consultados el 7 de marzo de 2018. Video 1: Museografía. Frobenius, el mundo del arte rupestre. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wouXONGENE0>.



7

Otro ejemplo está dado por las innumerables producciones culturales de poblaciones originarias que no solo representan, sino también y realizan *lo vivo* a través de objetos de piedra, cerámica, jade, oro, plata, obsidiana, y tantos otros materiales, evocando al sol, la luna, el jaguar, la serpiente, el perro, la creación e incluso la muerte. Producciones que constituyen un vasto tesoro, arrasado, apropiado y mercantilizado por colonialismos imperiales cuyos ecos se hacen vigente en formas de extractivismo ambiental y cultural de nuestro tiempo.

Video 2: Inauguran la exposición Frobenius, el mundo del arte rupestre en el Museo de Antropología. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZR9CoV2juEc>.

7 Imágenes de Muestra Frobenius, el mundo del arte rupestre. Consultadas el 7 de marzo de 2018. Fotografía 1 publicada por el INAH. Disponible en: <http://inah.gob.mx/es/foto-del-dia/6791-frobenius-el-mundo-del-arte-rupestre-2>. Fotografía 2 publicada por ANTAX Agencia de Noticias Texcoco. Disponible en: <https://antax-noticiastexcoco.wordpress.com/2017/07/29/inauguran-la-exposicion-frobenius-el-mundo-del-arte-rupestre-en-el-museo-nacional-de-antropologia>.



Otro ejemplo está dado por la vasta serie de producciones sumerias, fenicias, griegas, romanas, árabes, que, a través de historias, leyendas, mitos y rituales re-significaron, realizaron y se disputaron *lo vivo*. Entre ellas cabe mencionar las combinatorias de arquitectura, artes, religión y pensamiento del mundo árabe que trascendiendo múltiples fronteras geográficas. Un ejemplo paradigmático al respecto se encuentra La Alhambra (*La Roja*), situada en Granada-España, hoy vuelta patrimonio cultural y objeto de turismo internacional. Allí sorprenden los diálogos entre las artes, saberes físico-matemáticos, médico-religiosos, urbanístico-astronómicos y vida andalusí, en un entorno arquitectónico con muros plenos de poesía, terrazas con plantas aromáticas, árboles, sembradíos y canales de agua fruto de una ingeniería de *lo vivo* que recuerda a los de Chichen Itzá

(México). También cabe considerar, en otro orden, las formas de inquisición del medioevo que prohibían el acceso al conocimiento, en gran parte a mujeres quemadas en hogueras por pensar, sentir y tomar la palabra.

vayan el Land-art, el Bio-arte, el arte transgénico, digital, virtual, robótico entre cuyos referentes se encuentran G. Gessert, E. Kac, Stelarc, Simbiótica, H.D. Hagborg, Orlan.



Otro ejemplo ineludible de abordaje de lo vivo son las polimatías de Leonardo Da Vinci, desplegadas entre artes, botánica, arquitectura, paleontología, ingeniería, música, escritura entre otros saberes y haceres. Más acá en el tiempo venga vaya recordar las transformaciones generadas por el impresionismo y luego por las vanguardias históricas, marco en el cual dadaístas y surrealistas adentraron la palabra al universo de la imagen. También vaya la entrada triunfal, irreversible y des-auratizante de la fotografía y el cine; los relatos anticapitalistas y críticos de posguerra, como los de J. Beuys; las búsquedas sonoras y/o performáticas de J. Cage, L. Anderson, Peter Gabriel o Bjork. Y más cerca en el tiempo

8



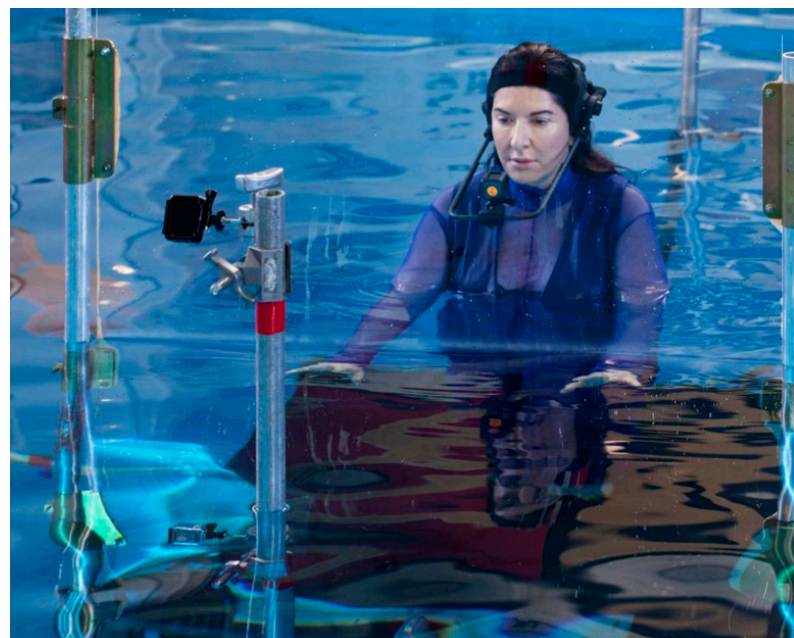


9

A esta lista general valga sumar el trabajo de la Universidad de Florencia donde se emplea nanotecnología en la restauración de obras de arte o la propuesta de la Academy of NanoArt de California, así como la propuesta de M. Abramovic, quien viene incluyendo en sus obras la realidad virtual. Tal es el caso de *RISING*, trabajo que incluye un videojuego donde procura reemplazar la violencia que caracteriza estos dispositivos por una invitación a recatar un artista de ahogarse, vinculando esto con la promesa de salvar al planeta de una catástrofe ambiental.¹⁰

9 Imagen 1 *Third Hand*, Stelarc. Imagen extraída del sitio de la Universidade do Estado de Rio de Janeiro- Brasil. Consultados el 14 de febrero de 2018 en <http://artetecnologia-uerj.blogspot.com.ar/> y en <http://stelarc.org/?catID=20265>. Imagen 2 "Ear On Arm", Stelarc, Venice International Performance Art Week 2016. Fotografía: Piero Viti. Consultado el 17 de marzo de 2018 en <http://www.sleek-mag.com/2018/01/17/stelarc-interview-posthumanism/>.

10 El trabajo fue presentado a fines de marzo del presente año en Art Basel en Hong Kong. Al respecto cabe consultar el artículo "From Abramovic to Kapoor.



"How artist are making VR a reality" publicado en The arts newspaper, del cual se citan las imágenes siguientes. Consultado el 5 de abril de 2018 en <https://www.theartnewspaper.com/feature/how-artists-are-making-vr-reality>.

DISTANCIAMIENTO, DYS-POSICIÓN, O LA DIALÉCTICA DEL MONTADOR

PARA SABER hay que tomar posición. No es un gesto sencillo...
toda posición es fatalmente relativa...
Tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro
... supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento.
Ese movimiento es acercamiento tanto como *separación*: acercamiento con reserva, separación con deseo.
(G. Didi-Huberman: 2008)

Lo vivo está atravesada, es pilar, objeto o motor de estos y otros tantos ejemplos que configuran un amplio espectro, dentro del cual, siguiendo a Bourdieu y Haraway hoy, más que nunca, urge *situarnos y tomar posición*.¹¹ Posición que requiere, según Didi-Huberman, des-montar dialécticamente diferencias controversiales, fabricando heterogeneidades y dys-poniendo elementos no tanto en un orden de razones sino de correspondencias, afinidades electivas, desgarros o atracciones (en los términos que respectivamente señalan Baudelaire, Goethe y Benjamin, Bataille y Einsenstein). Se trata de exposiciones que más que explicar, desorganizan, fruto de montajes dialécticos que separan y readjuntan elementos en los puntos más improbables de relación (lógica afín a la propuesta en este texto).

Lo señalado supone entradas y salidas a universos de sentidos que conforman un vasto panorama apenas esbozado, respecto del cual cabe preguntarse: ¿Cómo posicionarnos ante las múltiples definiciones de lo vivo? ¿Cuáles son las implicancias políticas, poéticas y bioéticas de tal posicionamiento en nuestro trabajo científico-artístico? ¿Qué interrogantes y aportes podemos promover desde las ciencias y las artes? De allí surgen otras reflexiones que abarcan desde el origen y desarrollo del universo, pasando por las consecuencias de la generación y uso de transgénicos y pesticidas hasta debates en torno a la legalización del aborto, el alquiler de vientres, la clonación, la robótica y la nanotecnología.

Proponemos pensar estas cuestiones a partir de tres grandes líneas de pensamiento político en torno a lo vivo. Una primera basada en la reificación acrítica del desarrollo tecnológico y capitalista globalizado, sostenida por empresas transnacionales que ejercen dominio sobre la producción científica, los mercados y los estados nacionales, orientado líneas de investigación, formación y producción científica y/o artística. Una segunda línea dada por abordajes críticos respecto de la relación entre *desarrollo tecnológico, capitalismo*, formas de bio y necro-política y configuración performativa de cuerpos y subjetividades, cuyos ejemplos podrían ser el de P. Sabilia (2005) sintetizado en el libro: *“El hombre post-orgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales”*, el análisis que realiza D. Haraway respecto de la relación entre ciencias, capitalismo,

11 Bourdieu, *Creencia artística y bienes simbólicos*; Didi-huberman, *Cuando las imágenes toman posición*; Haraway, *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*.

patriarcado, género y subjetividad en su *Manifiesto Cyborg*; la propuesta por Paul Beatriz Preciado, quien elabora un *Manifiesto Contrasexual* y profundiza sobre lo *Queer* y aquello que considera como *capitalismo farmacopornográfico*, aludiendo a formas de *Somateca* y sumándose a propuestas como el *Parlamento de los cuerpos*.¹² Una tercera línea dada por abordajes críticos acerca de las tensiones y conflictos que se plantean entre los defensores del *desarrollo* capitalista contemporáneo, y quienes lo cuestionan en favor del cuidado de *bienes comunes* ambientales, culturales (ej: ríos, bosques, mares, selvas, diversidad ecosistémica, espacios públicos, patrimonio histórico-cultural –tangible e intangible– arquitectónico, cognitivo, lingüístico y comunicacional, entre cuyos referentes se encuentran: Boaventura de Sousa Santos (2010, 2008) quien sostiene una posición decolonizadora y emancipatoria, valorizando aquello que considera como *epistemologías del sur*; R. Zibechi R. y M. Hardt M. (2013), quienes atienden a movimientos sociales que se ocupan de preservar y compartir *bienes comunes*; D. Harvey (2004) quien caracteriza el carácter extractivista del capitalismo actual, basado en formas de acumulación por desposesión; M. Svampa y E. Viale (2014), quienes analizan críticamente los discursos y prácticas en favor del *desarrollo* y el surgimiento de movimientos

sociales; o J. Breilh (2003) quien se ha preocupado por cómo estas cuestiones afectan la salud buscando alternativas colectivas.

En tiempos de postverdad, surge la necesidad de abordar qué sucede con la libertad de pensamiento y comunicación en las redes, cuestión que también hace a lo común de la producción y consumo público de la cultura. Pensemos como ejemplo lo acontecido con el uso de datos de millones de usuarios de Facebook, empleados por empresas de alcance transnacional¹³ para la manipulación de comportamientos electorales para habilitar a gobiernos cuyas decisiones políticas afectan el cuidado de lo común.

TRANS-FORMACIONES IMPRESCINDIBLES. A 100 AÑOS DE LA REFORMA UNIVERSITARIA

(...) malestar universitario de los que se rehúsan a ser copistas dóciles, esclavos de las referencias o mandaderos extorsionados por la amenaza de no reconocimiento (...)

AAVV, *Bartleby: preferiría no. Lo biopolítico, lo posthumano*, 2008

12 Al respecto se socializa datos respecto de ambas propuestas. Acerca de somatecas, valga consultar su programa publicado en el sitio del Museo Reina Sofía Madrid Consultado el 30 de marzo de 2018 en <http://www.museoreinasofia.es/actividades/somateca-presentacion-programa-practicas-criticas>. Respecto del Parlamento de los cuerpos, vaya consultar una nota publicada por B. P. Preciado en el diario El País el 8 de abril de 2017 bajo el título "La exposición apátrida". Consultado el 30 de marzo de 2018 en https://elpais.com/cultura/2017/04/05/babelia/1491405260_376869.html.

13 En relación con esta última cabe pensar en casos como las que se vienen planteando en casos como los de Facebook y Cambridge Analytica respecto del cual se han publicado numerosos artículos recientemente, entre los cuales caben citar los encontrados en los siguientes sitios: <https://www.elpais.com.uy/vida-actual/claves-entender-escandalo-politico-facebook-cambridge-analytica.html>; <https://www.nytimes.com/es/2018/04/04/facebook-cambridge-analytica-87-millones/>; <https://www.pagina12.com.ar/102772-la-compania-del-escandalo-de-facebook-tambien-anduvo-por-arg>. Consulta dos el 5 de abril de 2018.

El cuidado de *lo vivo*, en este momento de la historia de la Humanidad, se ha vuelto imprescindible. Con tan solo oprimir un botón, el Sr. del norte que porta corbata roja, tiene en sus manos la posibilidad de detonar una guerra que probablemente sería la última, en un planeta que no es más que un punto ínfimo en el espacio-tiempo sideral, donde hemos nacido, fruto de un encuentro fortuito bio-cultural. Somos uno entre millones, formando parte de un sistema de consumo productor de desechos tóxicos que terminan acumulándose en tierras, ríos, y vientres de tortugas, ballenas y delfines. La naturaleza expropiada por el capitalismo se ha vuelto por momentos una trampa mortal.

Ante esto cabe resignificar la pregunta centenaria de Lenin: *¿Qué hacer?* ¿Qué hacer desde este recorte de realidad que habitamos, configurado por hacedores de artes y ciencias? ¿Qué hacer con las preguntas y saberes que contamos? ¿Podemos contribuir a trans-formar este panorama?. Lejos de hablar de la función social del arte lo la ciencia estos interrogantes nos llevan al re-pensar las potencialidades de estos campos de pensamiento y acción, en nuestro caso, a 100 años de una Reforma Universitaria.

Probablemente podemos hacer muchas cosas una vez que *tomemos posición*. La posición asumida por quien escribe cobra la forma de un *(Des) montaje* transdisciplina y transnacional, que busca comprender y contribuir al desarme de arquitecturas de poder y de saber destructoras de la vida, signadas por anátomo-políticas del

cuerpo y bio-políticas de la población.¹⁴ Para ello valga re-significar y re-inventar *herramientas*, quitándole formatos academicistas y cientifistas, sin dejar de hacer ciencias o artes sino buscando transformar lo más destructivo que en ellas habita. Contamos con la potencia que otorga la producción de sentidos, colores, texturas, movimientos, sonidos, visualidades, interrogantes, dislocaciones, fisuras, rupturas epistemológicas y realizaciones performativas para promover movimientos vitales que quizás, como planteaba S. Hawking antes de morir, nos lleven a expandirnos hacia el espacio estelar. Pero antes de ello urge (des) montar modos dominantes vacuos y re-productores de órdenes opresivos. En términos performativos esto podría realizarse a través de conocimientos, escenas de la vida social, instalaciones materiales, proyectos y actos rituales.

Conocer, cuidar y quizás hasta trascender este cuerpo celeste, único lugar dónde hasta ahora pueden transcurrir nuestros días, nos lleva a imprescindibles deconstrucciones de bordes, fronteras y abismos, en el contexto del capitalismo cognitivo y cultural y en el seno de una universidad que, al tiempo que porta un carácter docto y eclesiástico, alberga experiencias transformadoras: La Reforma Universitaria de 1918, *El Cordobazo* (que implicaron, de diversa manera relaciones entre trabajador@s y estudiantes); la erradicación de la empresa Monsanto, paradigma del capitalismo extractivo y destructivo.

14 Foucault, "La crisis de la medicina o la crisis de la antimedicina".

Ahora, a 100 años de la Reforma que signó esta y otras universidades impulsando ecos que llegaron hasta el mayo francés, vaya una invitación para que nos ocupemos menos de marquesinas y reconocimientos y más por el cuidado de lo vivo, que no es más que el cuidado de nosotr@s mism@s. En términos de *Buen Vivir* o *Suma Kawsay*, esto implica atender a los conocimientos que construimos y reproducimos, a la recuperación y resignificación de saberes ancestrales en torno a la alimentación del cuerpo en relación integral con la mente y el espíritu, a través de simientes de diverso orden, en un tránsito fluido como el agua los ríos y promoviendo el estallido de brotes de pensamiento y acción, como aquellos que emergen de la tierra sembrada, mediando corporalidades plenas de risas, lágrimas, suspiros, gemidos, caricias, abrazos, aromas, texturas y frescura.

El desafío mayor quizás sea habitar/nos en este espacio-tiempo, deteniéndonos ante la prisa burocrática y productiva, respirar, mirarnos, susurrar preguntar, cantar certezas vulnerabilizadas, destronar verdades hegemónicas, sonar los cuerpos, fotografiar el alma, montar escenas cotidianas y extra-cotidianas, transitar como equilibristas entre inseguridades policíacas fabricadas que paralizan y corajes multiplicados y colectivos que se lanzan al pensamiento y la acción transformadora. Ello con el vértigo de *las libertades que nos faltan* y el placer del encuentro, trascendiendo opresiones que impiden saber/nos potencia y vida.

Reiteremos, aunque resulte redundante, que en esto se juegan misterios acerca del origen del universo, viajes a través del espacio-tiempo, tensiones entre el estado y el mercado, bio y necropolíticas que signan modos de hacer vivir y el dejar morir. Precisamos (des) montar lo hegemónico tradicional, lo contemporáneo, e incluso cambios y rupturas instituidas que otrora fueran vanguardias y que ingresaron a las filas de la reproducción del capital.

Para ello resulta importante *tomar distancia*, incluso de nosotrxs mismxs, de nuestras afeerradas identidades a sabiendas que contamos con posibilidades-potencia de bañar lo cotidiano de pinturas, esculturas, grabados, poesía, literatura, filosofía, música, teatro, ciencias, danza, fotografía, performances, formas audiovisuales, multi y transmediales y por qué no, de encuentros sólo para mirar/nos, y hacer/nos colectivamente.

Como señalaba E. Pichón Rivière, mantenemos una relación dialéctica de mutua transformación con la realidad, asentada en la comunicación, el aprendizaje y la creatividad. Dialógicamente podremos reconocer en ella, la constante y potencialmente expansiva explosión de sentidos que vienen de otros tiempos, nos construyen, reconstruimos y dejamos flotando en nebulosas del lenguaje hacia futuros posibles. Y así, palabras como vida, repetidas infinitamente, estallan, florecen, regresan, se entumescen, ablandan, marchitan y reverdecen en múltiples tramas, texturas y matices de tonos, materialidades, silencios, gestualidades, luminiscencias, opacidades y interrupciones del lenguaje y la acción cotidiana.

LA POTENCIA DE LO VIVO



15

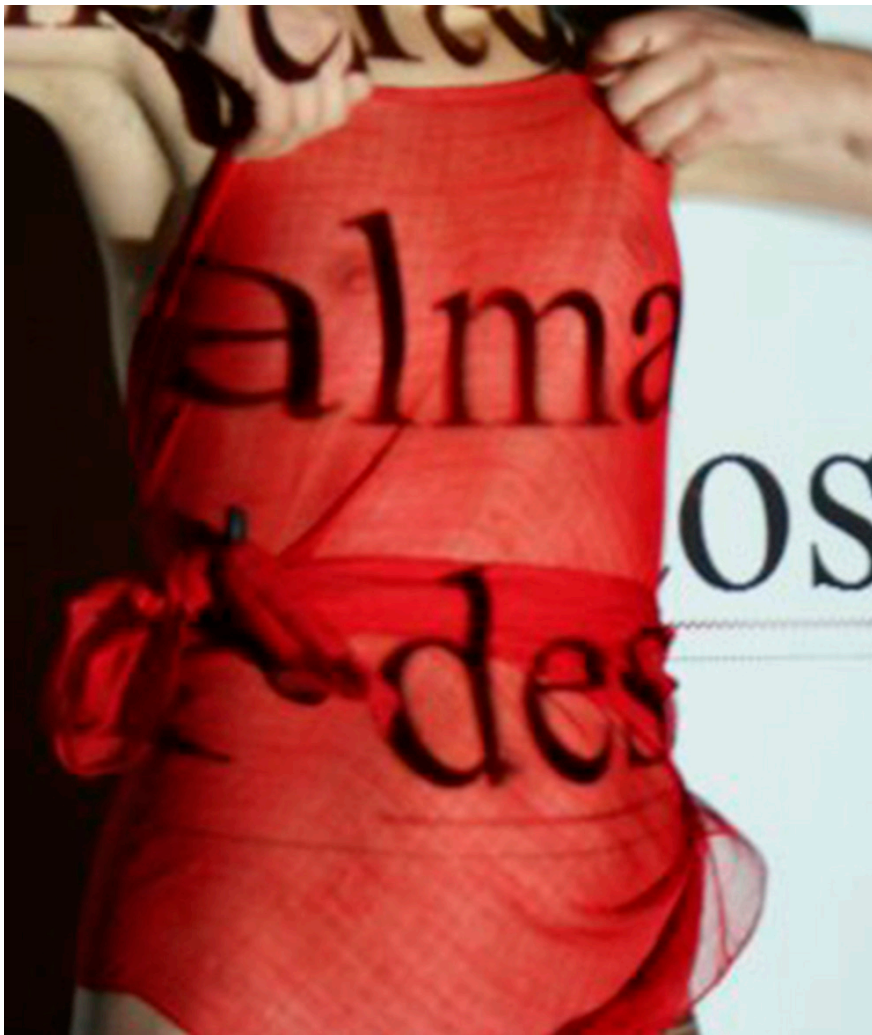
LUEGO DEL 8M NO ES, NI DA LO MISMO

No es ni da lo mismo pensar en las *políticas* [y *poéticas*] de *lo vivo*, luego de los acontecimientos de alcance planetario del 8M que pusieron en movimiento millones de cuerpos, voces, arcabuces discursivos y vitalidades. No es ni da lo mismo. Desde las calles quedaron vibrando voces que instan a pensar, hacer, decir, mostrar, dislocar, vislumbrar, develar, des-hacer, demoler y construir entre sueños y andamios, entre voces y contra-vozes, entre laboratorios, bambalinas, escenarios y pantallas. Quizás arriesgarnos en este sentido nos vuelva el *hazmereir* del “hombre contemporáneo”, pero no lo será de las mujeres trabajadoras, trans y lesbianas que marcharon en multiplicidades generativas a lo largo del planeta el 8M, en un tiempo otro que se está latiendo, en el cual hemos aceptado que no existe una única verdad para definir lo vivo y si múltiples poéticas y políticas para configurarlo. Para algunxs se centra en lo humano y emerge en el momento de la gestación, defendida cual bien transable a través de estrategias que invisibilizan, silencian y mercantilizan el vientre y el cuerpo todo de las mujeres, arrojándolos a las fauces de la compra-venta clandestina de aquello que denota sufrimiento.



16

16 Portada de libro, disponible en https://issuu.com/elcuerpoabierto/docs/haraway__donna_-_ciencia_cyborgs_y_mujeres. Consultado el 21 de marzo de 2018.

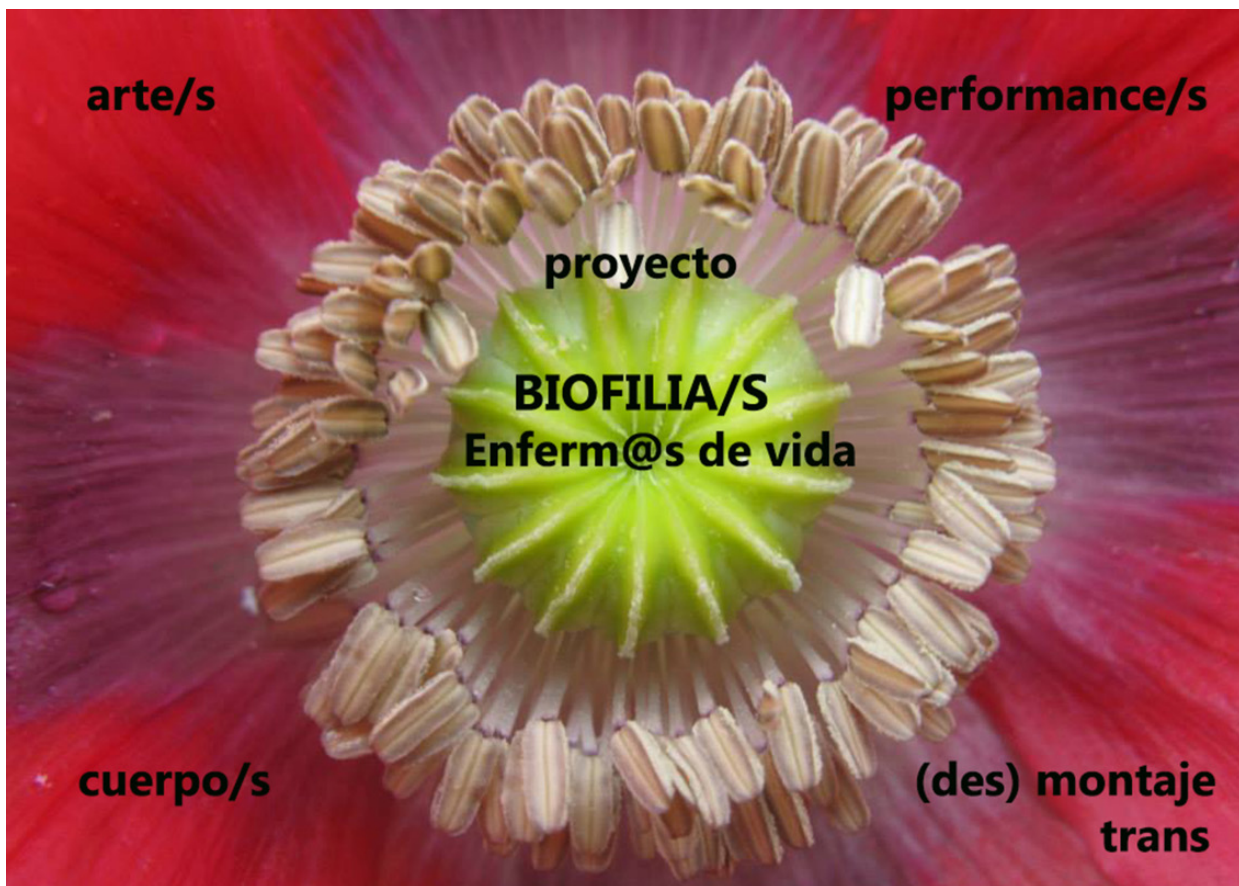


17

Para otr@s, lo vivo deviene de las estrellas y las profundidades de la tierra, permanece en las yemas de los dedos, se hace suspiro y caricia, semillas y abejas, agua corriendo cristalina, crujir de las hojas otoñales, alimento que nutre sin venenos, brisa a la sombra de un árbol, bosques nativos que resisten, cuerpos marchando y cantando ante el destructivo progreso que favorece un ínfimo porcentaje de población aferrado sobre lingotes, cuentas, bonos, billetes y botas.

Otro mundo posible está siendo y se ha fortalecido luego del 8M, aunque algun@s traten de invisibilizarlo. Siguen vibrando resistencias vueltas pensamiento, palabra y gesto en escenarios irreverentes y diversos, signados, dialógicamente por infinitos saberes, decires y haceres, del presente y de tiempos otros que fueron y que vendrán. Actos performativos de enunciación... ante, bajo, desde, con la vida, la nuestra y la del resto, a sabiendas que no es tan nuestra, ya que emergemos de un ínfimo accidente ¿del destino? ¿del universo? tan efímero como el de l@s miles de millones de seres que han vivido y vivirán.

17 Fotografía ELAPPSS correspondiente al laboratorio de performance transdisciplinar "Sacr@, erótico@ y digital. O la transmutación del padre". Proyecto seleccionado y financiado por el Centro de Arte Contemporáneo Chateau Carreras. Gobierno de la provincia de Córdoba, 2009.



Este cúmulo de cuestiones ha dado lugar, recientemente, a un proyecto científico-artístico que he propuesto considerar como *BIOFILIA/S. Enferm@s de vida*, basado en la re-significación de un término acuñado por E. Wilson a mediados de los 80 que remite a la filiación innata a la vida.

Propongo (des) montar esto transdisciplinarmente, aludiendo a lo potencialmente aprehendido en relación con el amor y el cuidado de *lo vivo*, al cual algunos defensores del *desarrollo capitalista* sitúan del lado de la locura y la enfermedad mental –por ello el oxímoron que lo acompaña-.¹⁸ Profundizar en esto será una invitación para otro tiempo y lugar.

¹⁸ Considero como (Des) montaje transdisciplinar a un proceso de reflexión crítica y propositiva que supone una aproximación comprensiva y analítica de un recorte de realidad (en general signado por una problemática que hace a la salud pública, ambiental, colectiva, mental y/o territorial) al cual propongo abordar, buscando contribuir con su trans-formación en términos de montaje. Parafraseando y

retomando a R. Schechner y P. Bourdieu, esto implica, considerar este recorte, respectivamente en términos de montaje, performance y campo, en este caso poniendo énfasis nociones significativas para el universo de las artes (visuales, escénico-performáticas, audiovisuales y multi y transmediales), como las de montaje, desmontaje y remontaje (G. Didi-Huberman 2008). Nociones que propongo re-significar a partir de aportes de referentes históricos y contemporáneos del pensamiento filosófico, científico y artístico, entre quienes se cuentan: C. Marx, F. Engels, Aby Warburg, A. Einstein, S. Eisenstein, B. Brecht, W. Benjamin, S. Freud, J. Lacan, M. Klein, E. Pichón Rivière, L. Wittgenstein, F. Nietzsche, C. Geertz, I. Goffman, N. Elias, M. Foucault, M. Bajtin, R. Chartier, M. De Certeau, P. Bourdieu, R. Schechner, A. Machado, P. Pavis, D. Haraway, J. Butler, D. Tylor, C. Castoriadis, R. Loureau, G. Didi-Huberman, F. Jameson, J. Breilh, P. Ariès, V. Tomas, P.-Alain Michaud, entre otros. Esta propuesta invita a pensar en las tensiones entre instituidos e instituyentes, en particular, en torno al cuidado o destrucción de bienes comunes de los cuales dependen la salud y la vida; considerando como inciden en ello, los procesos de inequidad e injusticia (socio-económica, política, cultural, ambiental, cultural y de género) del modo de producción y subjetivación capitalista. Sistema que genera situaciones de malestar, enfermedad y destrucción de lo vivo, ante las cuales emergen, a diario resistencias generativas, dislocaciones y trans-formaciones emergentes de tensiones entre prácticas y discursos dominantes, partidarios de la reproducción social de órdenes que favorecen el capital (en todas sus formas: económico, social, cultural, simbólico, estatal) por sobre la vida. Reproducción que nunca será exactamente “de lo mismo” aunque así lo parezca y aunque implique, biopolíticamente, la configuración de subjetividades y corporalidades capaces de accionar contra la sobrevivencia de los seres humanos y del resto de los seres vivos.

¹⁹ Amapola y Biofilia/s. Imagen y diseño: Valeria Cotaimich.

Bibliografía

AAVV, *Bartleby: preferiría no. Lo biopolítico, lo posthumano* (Bs. As.: La Cebra, 2008).

Georges Balandier, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación* (Barcelona: Paidós, 1994).

Mauricio Berger, *Cuerpo, experiencia, narración. Autoorganización ciudadana en situaciones de contaminación ambiental* (Córdoba: Ed. del Boulevard, 2013).

Pierre Bourdieu, *Creencia artística y bienes simbólicos* (Bs. As.: A. Rivera, 2003).

Jaime Breilh, "La determinación social de la salud como herramienta de transformación hacia una nueva salud pública (salud colectiva)", *Revista de la Facultad Nacional de Salud Pública*, 31 (Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, 2012).

Jaime Breilh, *Epidemiología Crítica: ciencia emancipadora e interculturalidad* (Bs. As.: Editorial Lugar, 2003).

Boaventura de Sousa Santos, *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. (Uruguay: Trilce, 2010).

Boaventura de Sousa Santos, *Conocer desde el Sur: Para una cultura política emancipatoria* (La Paz: Plural Editores, 2008).

Cornelius Castoriadis, "Poder, política, autonomía" en *El mundo fragmentado* (La Plata: Terramar, 2008).

Silvia Cornero, *Walter Neves y Diego Rivero, Nuevos Aportes a la cronología de las ocupaciones tempranas en las sierras de Córdoba. La gruta de Candonga (Córdoba, Argentina)* (Sociedad Argentina de Antropología, 2014).

Valeria Cotaimich (comp., coord., ed) y AAVV, *Arte/s, Salud y Política. Experiencias y aportes transdisciplinares y decoloniales* (Córdoba: Ediciones ELAPPSS, Imprenta de la UNC, 2016).

Valeria Cotaimich, “(Des) montaje transdisciplinar y subjetividad transmedia. Desafíos en favor trans-formaciones culturales imprescindibles para la salud y la vida”, *Revista AdMIRA*, 4 (España: Universidad de Sevilla, 2017). Disponible en

https://docs.wixstatic.com/ugd/b08024_cd31abcaa0a84b-23853d6905a2de8386.pdf

Valeria Cotaimich, “Hacia un teatro de cyborgs: Artes escénicas, tecnología/s y subjetividad/es Córdoba-Argentina (1997-2007)”, *Revista Icono*, 14 (España: Universidad. Complutense de Madrid). Disponible en: <https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/365>.

George Didi-huberman, *Cuando las imágenes toman posición* (Madrid: Editorial A. Machado, 2008).

Michel Foucault, “La crisis de la medicina o la crisis de la antimedicina”, *Revista Médica de Salud y Sociedad*, 18 (Buenos Aires, 1974).

Donna Haraway, *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza* (Valencia: Cátedra, 1995).

David Harvey, “El nuevo imperialismo: acumulación por desposesión” en *Socialist Register* (Bs As.: CLACSO, 2004).

Eduardo Menéndez, “La enfermedad y la curación: ¿qué es la medicina tradicional?” en Paula Sibilia, *El hombre post-orgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales* (Bs. As: Fondo de Cultura Económica, 2005).

Maristella Svampa y Enrique Viale, *Maldesarrollo. La Argentina del extractivismo y el despojo* (Bs. As.: Katz, 2014).

Raúl Zibechi y Michel Hardt, *Preservar y compartir. Bienes comunes y movimientos sociales* (Bs. As.: Mardulce, 2013).



Biografía

Valeria Cotaimich

AUTORA

Docente investigadora en artes y ciencias (sociales, políticas y de la salud). Coordinadora del ELAPPSS (Espacio laboratorio de arte/s, performance/s, política, salud y subjetividad/es), Facultad de Psicología, UNC. Artista transdisciplinar. Lic. y Prof. en Psicología. Ha cursado un doctorado en artes de la Universidad Nacional de Córdoba y se encuentra realizando su tesis de Doctorado en Administración y Política Pública en el IIFAP, UNC.



Valeria Cotaimich

CONTACTO:

valeriacotaimich@gmail.com



En **Diálogos** invitamos a lxs directores escénicos Jorge Villegas y Cristina Gómez Comini y al investigador Gustavo Blázquez a pensar desde qué enfoque o perspectiva entienden *lo vivo* en su propia práctica (artística, teórica, pedagógica) y qué aspectos de lo emergente social y político resultan un interés o desafío para el arte contemporáneo. En la charla reflexionan acerca de lo estético en oposición a lo estático, de lo imprevisible del trabajo creativo con otrxs, del binomio vida-muerte como una categoría improductiva para comprender la contemporaneidad y revisan el vínculo con los espectadores como la posibilidad de tener experiencias colectivas en el teatro.

Para ver el video [clik aqui](#)



Biografías

Gustavo Blázquez

Doctor en Antropología por la Universidad Federal de Rio de Janeiro. Actualmente es Profesor Titular en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba a cargo de la cátedra “Teoría Antropológica III”. Es Investigador Formado del Centro de Investigaciones de la misma facultad donde dirige el Programa “Subjetividades y sujeciones contemporáneas”. También dirige la Especialización en “Estudios de Performance” en la Facultad de Artes y se desempeñó como Coordinador Académico del Posgrado en Gestión Cultural de la Universidad Nacional de Córdoba.

Es Investigador Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y sus trabajos están centrados en la producción de sentimientos y subjetividades a partir del análisis de performances sociales y artísticas, especialmente en relación con culturas juveniles urbanas, consumos culturales en la noche y sexualidades.

Entre sus últimas publicaciones se cuentan: *Los actos escolares. La invención de la patria en la escuela*. Editorial Miño y Dávila. (2012), *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos en Córdoba*. Editorial Recovecos. (2008); *¡Bailaló! Género, Raza y Erotismo en el Cuarteto Cordobés*. Editorial Gorla. (2014) y “Making Heritage. The Materialization of the State and the Expediency of Music. The Case of Cuarteto Característico in Córdoba, Argentina” en *Entangled Heritages. Postcolonial Perspectives on the Uses of the Past in Latin America*. Routledge (2016)



Gustavo Blázquez

CONTACTO:

gustavoblazquez3@hotmail.com

Cristina Gómez Comini

Coreógrafa, docente y directora de artes escénicas.

Como creadora ha recibido numerosas nominaciones, premios y reconocimientos. Con su compañía Danza Viva ha creado diversas obras como Tierra de nadie (2016), El señuelo (2015), Anoche mariposa (2009), Área Restringida (2005), Cuerpo Impuro (2003), Punto de fuga (2002) (Trilogía del silencio, Parte III), La voz del ángel (2000) (Trilogía del silencio, Parte II), Sueños de la razón (1998) (Trilogía del Silencio, Parte I).

Dedicada a la enseñanza desde hace más de 25 años, en numerosas instituciones públicas y privadas, entre las que se cuenta el Seminario de Danza Clásica de la Provincia de Córdoba (Teatro del Libertador Gral. San Martín) y la Tecnicatura en Métodos Dancísticos de la Universidad Provincial. Es fundadora, directora y maestra de Danza Viva Centro de Estudios, instituto modelo para la formación profesional de bailarines.

Es mentora y realizadora del libro de arte “Apología de un instante” (2007) y autora de la primera y única reseña histórica del Seminario de Danza de la Provincia de Córdoba : “Seminario de Danza, 50 años de historia”, 2011.



Cristina Gómez Comini

CONTACTO:

gomezcomini@yahoo.com

Jorge Villegas

Director Teatral y dramaturgo. Ha recibido por su labor importantes premios como el *Premio Provincial de Teatro Córdoba 2013*, el *Premio Municipal de Dramaturgia 2008*, el *Premio Mejor Director en el Festival Iberoamericano de Mar del Plata 2007*, entre otros. Ganó el pasado año el *Premio Pablo Podestá a la Trayectoria Honorable*, distinción que entrega en el Senado de la Nación la Asociación Argentina de Actores. Representó a Córdoba en más de una edición de las Fiestas Nacionales del INT, destacándose la participación en las de Salta 2015 y Mendoza 2017. Son muchas sus participaciones como director teatral y docente, junto a Zéppelin teatro, en festivales internacionales.

Además es reconocida su actividad como creador de encuentros y festivales teatrales, estos incluyen funciones, charlas, desmontajes y un fuerte compromiso social como “El Urondo”, “Cien horas de Teatro” y “Escena y Memoria, teatro, poesía y derechos humanos”.



Jorge Villegas

CONTACTO:

jorgevillegas_teatro@yahoo.com.ar

Bailar la distancia: identidades corporales en el margen



Natalia Sarai Saldívar Halac

Investigadora independiente
Córdoba, Argentina
saldivarnat@gmail.com

Resumen

Este texto se generó a partir del registro del proceso de Villerxs, un proyecto de investigación metodológica, corporal y escénica radicado en el CePIA. El proyecto utiliza la danza como herramienta para preguntarse acerca de la construcción de las identidades corporales de jóvenes cordobeses en situación de vulnerabilidad. La búsqueda alrededor del cómo representar lo ajeno desde afuera es uno de los nudos de la propuesta, que encuentra un lugar de reflexión activa en los cuerpos de quienes bailan.

Abstract

This text was generated from the registration of the process of Villerxs, a project of methodological, corporal and scenic investigation based on the CePIA. The project uses dance as a tool to ask about the construction of the corporal identities of young Cordobans in a situation of vulnerability. The search around how to represent what is foreign from the outside is one of the knots of the proposal, which finds a place of active reflection in the bodies of those who dance.

Palabras claves

Corporalidad
Política
Marginalidad
Danza
Identidad

Keywords

Corporality
Politics
Marginality
Dance
Identity



Observar un proceso de producción artística desde el lugar de quién lo documenta otorga posibilidades únicas. Cuando empiezo a asistir a los ensayos de *Villerxs*,¹ tengo la sensación de poder elegir la distancia desde la cual observo. Ante mis ojos no hay un producto, sino un proceso. La calidad inestable e incierta de aquello que aún se está gestando me permite asumir mi propia inestabilidad como observadora. Me reconozco ambigua y busco apropiarme de mi condición de visitante recurrente para intentar entender desde

todos los ángulos posibles, aquello que se está construyendo en la Sala Jorge Díaz.

Villerxs es un proyecto metodológico, corporal y escénico radicado en el Centro de Producción e Investigación en Artes a través de la convocatoria CePIAbierto en el año 2017. La propuesta de la directora del proyecto, Magdalena Arnao,² es preguntarse a través de la danza lo que significa habitar un cuerpo joven en situación de marginalidad. Florencia Mainetti, Xilenia Carreras, Pittias Ardazi e Ignacio Gutiérrez son quienes ponen el cuerpo para reflexionar y construir una escena que logre revelar las formas del cuerpo

1 *Villerxs: cuerpos abyectos/cuerpos de resistencia*. El proyecto busca replantearse las categorías de género a través del lenguaje, entendiendo el género como una construcción más allá de la dicotomía femenino/masculino y asumiendo la necesidad de repensar las formas totalitarias de nombrar a partir de lo masculino. Recurriendo a la grafía "x" se cuestionan las categorías de género impuestas socio-históricamente a través de la inclusión de todas las identidades no binarias. Personalmente adhiero a esta posición, por lo que este texto está redactado utilizando la "x" con los mismos fines.

2 Magdalena Arnao es Doctora en Filosofía y docente investigadora, directora de dos grupos de investigación en la Facultad de Psicología, UNC. Allí se desempeña como profesora asistente en la cátedra de "Problemas epistemológicos de la psicología" desde el año 2009. Es bailarina, profesora y coreógrafa de danza contemporánea. Dirige la compañía de danza Mil Leguas desde 2013 y formó parte de diversos proyectos de danza.

en resistencia. Forman parte del proceso creativo Andrés Oviedo, Julieta Gutiérrez y Sofía Hoz, además de Florencia Gómez, que se desempeña como responsable del proyecto. Con una dinámica abierta, que incluye debates conceptuales y búsquedas corporales, el grupo construye un espacio de reflexión activa a través de diversas formas de investigación y producción.

La investigación que se propone *Villerxs* demanda sensibilidad y reflexión. No hay intención de definir formas estables o imponer discursos totalitarios, sino de formular preguntas y buscar maneras de pasarlas por el cuerpo. Es importante para el grupo debatir y permitir que en lo físico se procese la incertidumbre. Cada signo de interrogación es el inicio de una cuerda floja por la que transitan, con cuidado, esperando alguna certeza del otro lado. El cuerpo va sugiriéndoles maneras de mantener el equilibrio y sostener lo indefinido, mientras que la reflexión constante les asegura profundizar sobre el contenido.

DIMENSIONES DE LA MARGINALIDAD: LA VIDA DETRÁS DEL ARTE

¿Dónde empieza y dónde termina la villa?³ ¿Cómo medir la distancia? ¿Cómo habitar los márgenes? Avistar las fronteras simbólicas de la marginalidad es una tarea compleja y ambigua. Se pueden discernir ciertas problemáticas

recurrentes en los barrios vulnerables de nuestra ciudad, pero, ¿cómo trascender el discurso mediático reduccionista y posicionarse de manera reflexiva para intentar entender la multidimensionalidad de estas problemáticas?

Cuando algo no atraviesa el propio cuerpo hace falta, antes de intentar habitarlo, hacerle (y hacerse) todas las preguntas necesarias. Dudar del primer movimiento que el cuerpo propone, plantearse de dónde vienen esas formas, cómo se construye socialmente la idea de identidad villera y cómo se vuelve física. ¿Qué entra en la representación y que queda por fuera? ¿Por qué?

Ante todo hay que asumir la incomodidad que implica salirse del centro y explorar los bordes. Renunciar y deconstruir lo que está sedimentado en el imaginario social a través de los discursos hegemónicos, implica un esfuerzo personal consciente y constante que el equipo de *Villerxs* asume. Romper con la inercia del concepto de “pibe chorro” como única cara de la juventud en las villas, repensando la asociación naturalizada mediáticamente entre jóvenes villerxs y delincuencia.⁴ Pensar más allá de ésta y de todas esas definiciones que se asumen como ciertas y que moldean nuestra mirada.

El foco de los medios está puesto en mostrar el peligro que significan lo “Otro” para “nosotros”,⁵ lo distintos que somos, lo cuidadosos que hay que ser. De esta manera, la mirada se enfría y se

4 Saintout, “La criminalización de los jóvenes en la TV: los pibes chorros”.

5 Se toma la idea de “Otro” a partir de lo que Simone de Beauvoir plantea en *El Segundo Sexo*: “La Humanidad es macho, y el hombre define a la mujer no en sí misma, sino con relación a él (...). Él es el sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro”. En este contexto, lo Otro incluye todo lo distinto, lo diverso, lo que no se acopla al modelo de macho heterosexual blanco.

3 Documentos de trabajo del CIES, no.6.

aleja. Queda por fuera del discurso la complejidad y profundidad de estas problemáticas, el abandono del Estado, la ineficiencia de las políticas públicas, la corrupción del aparato policial y las víctimas que deja. Queda por fuera toda posibi-

integrantes de *Villerxs* se asumen en constante proceso de deconstrucción. Buscan desarmar(se) en el movimiento hasta dónde la propia subjetividad les permita, para reconocerse a sí mismxs en ese “otrx” que intentan llevar a escena.



CePIA | REGISTRO FOTOGRAFICO
Daniel Isoardi

EL CUERPO EN ACCIÓN: CONSTRUCCIÓN DE LA ESCENA

En el espacio de ensayo se percibe dualidad. Se tensan en el aire la instrucción de improvisar y el debate conceptual previo al movimiento de los cuerpos. Lxs bailarinxs saben lo que quieren decir, pero no hay un manual para traducirlo en movimiento, y tampoco se busca literalidad. Sólo tienen un esquema de etapas por las que transitar (“nacimiento”, “construcción”, “fiesta”, “línea represiva”)⁶ y deben darle vida. Experimentan, esperando que naturalmente logre traslucir el hilo invisible que conecta sus cabezas con el resto del cuerpo. A veces son torpes, otras exagerados,

lidad de responsabilizarse. De implicarse y asumir nuestra mirada como una herramienta potente a utilizar de manera responsable y consciente.

La generalización y neutralización de la diversidad solamente puede agrandar las distancias e imposibilitar la acción reflexiva. Como artistas que abordan una trama compleja desde fuera, lxs

6 En la obra, las etapas son metáforas de momentos/acciones que funcionan como marcas de “lo villero” y que construyen la identidad de estxs jóvenes. Estas marcas sirven como una guía conceptual, que lxs bailarinxs usan para sostener las ideas que buscan hacer cuerpo a través de la improvisación. El “nacimiento” es un primer estadio de descubrimiento, de ingenuidad. Un momento de explorar la propia realidad y los elementos que la componen. Después le sigue la “construcción”, una etapa más consciente, en la que los cuerpos en escena trabajan para construir un hogar-identidad, a partir de los elementos de su entorno. A continuación, la “fiesta” funciona como un momento de liberación, exaltación y vitalidad. La juventud se expresa en todo su potencial, se descubre el propio cuerpo a través del otrx, se busca la identificación en el grupo. La “línea represiva”, por último, es un contacto brutal con la percepción externa. El choque con la imagen que el Otro (Estado, policía, medios) construye de su realidad, un descubrimiento de su condición de enemigo.



frágiles o divertidos. La inconsistencia programada que trae la improvisación genera imágenes hermosas que parecen irrepetibles. Magdalena Arnao y Andrés Oviedo, observando desde fuera, se encargan de retener esos momentos para sugerir que se repitan y así surja, paulatinamente, un esquema de acciones que se hagan carne en el esqueleto de la propuesta.

Al principio las formas son bocetos que se reescriben cada vez que nos volvemos a reunir. Los comentarios al comienzo de cada ensayo borran y redefinen las líneas, tratando de volverlas más claras. Lo que se busca no es una lista de movimientos predeterminados que se repita inalterado de manera inconsciente, sino ese espacio entre el cuerpo y la idea que logre abrir formas que se sostengan por sí mismas.⁷

7 Condó y Messiesz, *Assymetrical-Motion*.

Hablar y preguntarse acerca de lo que se quiere transmitir es indispensable, tanto como poner el cuerpo en acción. Es de esta manera como se va desnudando una forma-pensamiento que aparece cada vez más nítida y autónoma en los cuerpos que bailan. Los movimientos dejan de ser paso de baile y abandonan también su anclaje conceptual. Emerge una manera de decir propia de ese espacio, de esos cuerpos y esas palabras que se dicen antes de empezar a bailar.

¿VILLERXS QUIÉNES?

Uno de los dilemas que se presentan es cómo hablar, a través de la danza, de una realidad tan diversa como la que se busca abordar. Jóvenes en las villas hay muchos, demasiados, cada uno con

su particular realidad, con su manera de sobrevivir, vivir y resistir. ¿Cómo achicar la inmensidad de lo plural para que quepa en un escenario, sin aplastar la potencia de lo individual? ¿Cómo atravesar las fronteras sociales que nos separan para poder entender lo que se siente del otro lado? ¿Cómo contar lo que vemos, dando cuenta de la mirada con la que percibimos?⁸

El grupo se pregunta hasta dónde pueden sus cuerpos (privilegiados, bailarines) apropiarse de la realidad de cuerpos que resisten todos los días el peso de la marginalidad. Lejos de la Sala Jorge Díaz, lejos de la Universidad Nacional de Córdoba, jóvenes villerxs transitan la realidad de estos movimientos que aparecen en escena. En la obra, un día de esta vida se aprieta en una hora de performance y este resto aparece como evidencia de una distancia que intentan transitar.

Una de las estrategias sensibles para cuidar de no reducir es alejarse de la representación directa. No se buscan personajes, sino ideas. Esta decisión, sin embargo, entra en tensión con la necesidad de transmitir con claridad su mensaje. Por eso intentan abstraer, pero tampoco en exceso. Aparece el dilema de cómo hacer equilibrio (y bailar) en el angosto punto medio entre representación y abstracción. Una pregunta que se debate qué tanto del teatro dejar que se cuele en la danza, pero que también se formula en relación a las necesidades que la idea tiene al encontrarse con el cuerpo. A la hora de habitar la escena, lxs bailarinxs fluctúan entre preservar ciertos rasgos personales y explorar gestos ajenos que logren constituir cuerpos nuevos.

Lxs jóvenes que construyen en escena intentan abarcar la mayor pluralidad de formas



y comportamientos. Son ante todo seres llenos de energía. Se resisten a resignar su condición vital. Reconociéndose vidas activas más allá de la supervivencia, buscan escapar las condenas sociales que los persiguen y estereotipan.

TENDER UN PUENTE: PÚBLICOS POSIBLES Y POSIBILIDADES DEL PÚBLICO

Otra de las preguntas que marcan el camino de una producción artística es pensar para quién se está creando. Un interrogante tan difícil de responder como de ignorar, ya que la fuerza del público potencial influye desde el comienzo en la elección de formas y contenidos, incluso cuando aún no tiene cara ni ocupa un lugar.

Cuando empiezo a asistir a los ensayos, es una de las primeras preguntas que se hacen. La intención primera es la de llevar la obra a personas que habitan la periferia (material y simbólica) de nuestra ciudad y por esto no se asumen potenciales consumidores de los circuitos de arte institucionales que centralizan la producción artística de la Córdoba. Se plantea encontrar formas de circulación que rompan la barrera universidad-sociedad para alcanzar un público por fuera de los límites usuales, siempre entendiendo el hecho artístico como algo que es asimilable y disfrutable por todos.

Esta línea de reflexiones, sin embargo, termina desembocando en más preguntas: ¿Cómo

hablarle a estas personas de su propia vida? ¿Cómo no rayar en la insensibilidad, en la exageración o en el relato lejano y desinformado?

A medida que el proyecto madura y se definen los discursos corporales, aparecen nuevas intenciones. Cuando insisto en la pregunta “¿para quién?”, Magdalena me responde algo diferente a la primera vez. Explica que el proceso devuelve que quizás sea más necesario y urgente acercar esto a quienes no lo viven. Desplegar ante el observador ajeno la complejidad de esta realidad diversa y plural, intentando romper la inercia del relato lejano de violencia, narcotráfico y muertes despersonalizadas.

Hacer de la danza un puente entre cada persona que se siente a mirar la obra y el mundo que se construye en escena. “Las prácticas del mirar comunican, y construyen subjetividades a ambos lados, edifican ese borde(...)”.⁹ Ser espectador se vuelve una oportunidad de decidir desde dónde y cómo habitar el transitar un puente que nos permite, por un momento, ir más allá de ese borde. Enfrentar esa interioridad enorme que *Villerxs* intenta retratar sin prejuicios, para que en ese espacio compartido surja la reflexión.

Creo que una de las potencialidades de este proyecto está en su capacidad de demandar al espectador una toma de posición activa con respecto a sus prácticas personales. Más allá de las formas y las determinaciones estéticas, hay un llamado a reconocerse en lo ajeno y asumir la responsabilidad que ese reconocimiento implica.

9 Documentos de trabajo del CIES, no.6.

EL QUINTO ELEMENTO: MATERIALIDADES Y SENTIDOS

Además de lxs bailarines, en escena encontramos un quinto actor: la basura. Cuatro cuerpos emergen de un cúmulo de restos y juegan con los elementos que encuentran, los exploran y los pasan por sus cuerpos para entenderlos.

La propuesta desde lo físico es experimentar con las distintas materialidades y aprovecharlas para construir sentidos, reflexionando en torno a la relación cuerpo-basura. Descubrir los usos expresivos que se le pueden atribuir a lo que socialmente es considerado desecho. Pensar cómo ese desecho sobrevive la degradación y puede convertirse en recipiente para nuevos contenidos.

La basura es considerada resto sobrante del consumo y la vida en el sistema capitalista. Hay que dejar claro, antes que nada, que no todas las personas que habitan en una villa se relacionan con la basura como medio de supervivencia. Pero para quienes lo hacen, la recolección, comercialización y/o reutilización del desecho ajeno pone en evidencia uno de los mecanismos de marginalización del sistema. La basura en escena abre una puerta a repensar estos mecanismos. Preguntarse por qué consumimos, por qué desechamos y cómo un posicionamiento consciente ante la máquina de producción y consumo podría implicar un paso a una mayor igualdad.

También se abre la posibilidad de pensar los desechos en escena como una analogía. Resto material, resto social. ¿Qué significan estas vidas



REGISTRO FOTOGRÁFICO
Daniel Isoardi

jóvenes para el sistema? Las vidas de las personas en las villas aparecen como un costo sin beneficio para el sistema. Un resto social que es más fácil de esconder y parchar, que de enfrentar. Reconociendo el potencial en lo desechado, el grupo abre la posibilidad de volver a nombrar, de apropiarse y resistir a través de la acción reflexiva.

HAY QUE BAILAR LAS PREGUNTAS¹⁰

Arte y vida, la ciudad y sus villas, el centro y la periferia. Distancias resignadas, distancias dolorosas. Distancias que en *Villerxs* se bailan. Movimientos que develan un espacio incierto, que preguntan qué se siente ser otrx en el cuerpo

10 Condó y Messiesz, *op. cit.*

propio. Una incursión por la corporalidad y los atravesamientos de la juventud villera. Una búsqueda de las formas ajenas, pero sobre todo de las formas que toma lo ajeno en la subjetividad. Una invitación a deconstruirlas.

Villerxs no propone respuestas. Abre un espacio reflexivo horizontal que invita a buscar a través de la pregunta. La danza se vuelve una herramienta de acercamiento y apertura a la sensibilidad. En cada movimiento en escena se esconde un intento de achicar de las distancias, el proyecto de un puente posible.



Bibliografía

Lucas Condró y Pablo Messiesz, *Assymetrical-Motion* (Madrid: Con-tinta me tienes, 2016).

Documentos de Trabajo del CIES, 6 (Buenos Aires, marzo de 2016), consultado el 1 de marzo de 2018 en <http://estudiosociologicos.org/portal/trabajos/documentos-de-trabajo/>. ISSN: 2362-2598.

Florencia Saintout, "La criminalización de los jóvenes en la TV: los pibes chorros", *Revista Signo y pensamiento*, XXI (julio-diciembre de 2002)

Biografía

Natalia Saraí Saldívar Halac

AUTORA

Estudiante de la Licenciatura en Artes Visuales en la Facultad de Artes de la UNC. Ayudante-alumna en el área de Comunicación del CePIA. Integrante del proyecto editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC, la Sofía Cartonera. Dibujante y escritora aficionada. Interesada por encontrar maneras de instrumentar lo artístico y volverlo medio de reflexión y acción social.



Natalia Saraí Saldívar Halac

CONTACTO:

saldivarnat@gmail.com

Somos lo que hacemos juntxs. Reflexiones sobre el Laboratorio de improvisación musical guiado con lenguaje de señas.



Henry Mainardi

Investigador independiente

Córdoba, Argentina

henry.mainardi@gmail.com

Resumen

El presente texto pretende reflexionar sobre los procesos de composición colectiva y los vínculos de poder que se establecen en las improvisaciones. A partir de perspectivas teatrales se aborda una experiencia de laboratorio en el campo musical.

Palabras claves

Improvisación musical

Lenguaje de señas

Dirección musical

Abstract

The next article aims to reflect on the processes of collective composition and power links that are discussed in improvisations. Starting from theatrical perspectives the article approaches to a laboratory experience in the musical field.

Keywords

Musical improvisation

sign language

musical direction





REGISTRO FOTOGRÁFICO
Adriana Gabriela Ramírez

*

Un grupo de músicxs se reúnen. Para que eso pase, Darío llega unos minutos antes al Auditorio del CePIA y prepara con parsimonia los instrumentos. No conozco los nombres, pero puedo ver que hay de percusión y de cuerda.

De a poco,
llegan,
se saludan,
comparten el mate,
algún chiste,
una galleta,
y empieza
túm-ba-túm-tum-túm.

*

El dispositivo en el que se inscribe el laboratorio tiene ciertas reglas. En primer lugar, la metodología de creación y exploración que eligieron es la improvisación musical. Cuentan con diversidad de instrumentos de percusión y melódicos (tambor chico de candombe, dundún, congas, yembe, accesorios, guitarra, bajo, piano, flauta y violín) y se realiza de manera grupal, es decir que intervienen varixs instrumentistas al mismo tiempo.

En segundo lugar, no manejan el lenguaje hablado tal como lo hacemos en la cotidianeidad, sino que utilizan un método de lenguaje de señas creado por Santiago Vázquez. Existen alrededor de 150 señas hechas con distintas combinaciones de las manos y el cuerpo e implican un cambio vinculado a elementos de armonía, melodía,

ritmo y textura. Darío Aguirre, que en general ocupa el rol de la dirección, nos dice que

Algunas señas son más cerradas en cuanto indican específicamente qué tiene que hacer un músico en determinado momento, y otras más abiertas que invitan más a la interpretación del músico en relación a lo que está escuchando; por ejemplo crear una textura de fondo de una melodía, eso lo puedes hacer de muchas formas posibles (Darío Aguirre, entrevista realizada el 16 de febrero de 2018)

Cada seña es una propuesta que lxs instrumentistas reciben de la dirección y a la que pueden elegir responder desde su espacio de ejecución, particularmente pensando en aquellas que implican una interpretación más subjetiva, personal y creativa.



*

Podríamos pensar, como se pensó durante tanto tiempo la dirección en el teatro, que el sentido de la obra está garantizado por una voz que se impone como autora. La disposición geográfica que enfrenta a la dirección y lxs actuantes sirve en este caso como mecanismo de control y organización. Es funcional a un vínculo de poder vertical donde la voluntad y la potencia creativa de unxs se subyugan a la idea preconcebida de unx otrx.

El director de orquesta Luis Gorelik propone la comparación de su tarea con la del director teatral. Según él, el texto previo o partitura se presenta como un material incompleto ya que la música no está en la escritura ni en el soporte. “El director orquestal, al igual que el director teatral, está a cargo de llevar adelante una recreación de dicho texto, junto al resto de los intérpretes, en este caso los músicos.” En este sentido, como decíamos anteriormente, el afuera y el adentro escénico están marcados por una primera persona que organiza previamente los criterios de la recreación y otras que ejecutan ese material organizado.

Comparando con los ensayos del laboratorio, la primera diferencia es la de la inexistencia de una partitura previa a recrear. La forma de trabajar que tienen se asemeja a un bucle que se retroalimenta y avanza dialécticamente, desdibujando la autoría. Quien dirige trabaja con lo que lxs instrumentistas le proponen y en base a esa propuesta genera otras que expresa con señas y que las personas que tocan la percusión, la guitarra, el piano, etc., reciben y modifican sucesivamente. “Particularmente estoy en la búsqueda

de ser un director que con pocas señas pueda hacer mucho y más bien organice y desarrolle el material que surge de la improvisación y de las propuestas de los músicos” (Darío Aguirre, entrevista realizada el 16 de febrero de 2018)

La diferenciación geográfica responde en este proceso más a una necesidad vincular que a una de control. La dirección necesita estar enfrentada a lxs músicxs para visualizar la totalidad del acontecimiento y recibir las propuestas individuales, organizarlas en base a un criterio inherente a ese ensayo o presentación y proponer nuevas ideas. En la horizontalidad el afuera y el adentro operan en simultáneo, todxs como autorxs de ese acontecimiento particular de composición colectiva.

*

Desde el pensamiento teatral, el cual podemos emparentar a esta situación de ensayo musical-escénico, Jazmín Sequeira (2013) nos dice “El director para el actor -y viceversa- es el lugar físico y simbólico de lo otro, de lo ajeno y desconocido, aquello que interpela la idea de identidad” (página 79). La otredad, entonces, aparece como una pregunta que multiplica la producción, que rebalsa de posibilidades a la obra que improvisan. Esta diferencia espacial, entonces, no resume la sapiencia sobre la obra que tiene cada unx de lxs participantes. De hecho, podríamos pensar que cada una de las personas que compone el ensamble es una pregunta para el resto.

El conocimiento que cada unx tiene sobre la obra es muy particular, tiene que ver con su bagaje personal previo al encuentro en la improvisación y con su experiencia durante el pro-



ceso del laboratorio. En la heterogeneidad del grupo la sapiencia sobre el método de señas, el instrumento que ejecutan, el rol que ocupan, entre otras cosas, son determinantes para la experiencia y la creación de criterios en común. Su proceso de aprendizaje grupal, así como sus logros y objetivos son parte de la obra, la constituye y le da forma.

En este caso particular, sobre el método de Percusión con Señas de Santiago Vázquez se propusieron la incorporación de instrumentos melódicos y armónicos y esto requiere muchas veces detenerse en algunas señas para ajustar la comunicación y la ejecución. Darío cuenta que el funcionamiento como ensamble es uno de sus mayores aprendizajes grupales, así como la asimilación de las señas y la rotación en el rol de dirección.

*

“La persistente imagen del adentro y del afuera desnaturaliza el pensar, el mirar, el percibir el mundo, pues lo vuelve idéntico a la mismidad.

El sujeto se recubre así de una imagen fija, estática, casi inerte, que lo guía a tientas en una trama espacial de dos únicos lugares y de un único pasaje entre ellos. La sujeción de todo lo otro a lo mismo se hace evidente: es esto o es aquello. Así explicitada, la imagen no produce otra cosa que obligar(nos) a representar el mundo como espacios de lo mismo (dentro, incluido) y de lo otro (fuera, excluido). La división, la separación, la frontera, no constituyen en espacio alguno. No son espacio: son un pasaje obli-

gatorio. Un poder de frontera ejercido a ambos lados, ante la falta deliberada de espacios.”

“¿Y si el otro no estuviera ahí?”, Carlos Skliar

Si pensamos la otredad como ese tiempo y ese espacio que me excluyen, como un yo dislocado (lo que podría ser pero no soy), estamos siempre entendiendo lo otro a partir de la mismidad y la experiencia propia. Es decir, de algún modo me vinculo con la otredad al dimensionar lo que me diferencia de ella: esto que veo no soy yo. Skliar, entonces, nos advierte sobre la toma de posturas rígidas, máscaras estáticas que nos convierten en frontera: el aquí de mi mismidad y el allí de la otredad, todo lo que excluyo y todo lo que me excluye.

¿Cómo podemos vincularnos creativamente resistiendo a etiquetarnos a nosotrxs y a lxs



demás? Quizás el trabajo colectivo se trate de diversificar las fronteras y utilizarlas como puntos de referencia, todos como parte de un recorrido dinámico y dialéctico. Quizás se trate de perderse y deconstruirse para encontrarse con unx otrx.

otrx y genera algo que les pertenece y que deja de ser estático. No es esto ni aquello, es el movimiento que producen juntxs.

No importa ya de quién fue el impulso, porque es algo que se mantiene entre todxs. Un dispositivo que alberga las diferencias se presenta a sí



CePIA

REGISTRO FOTOGRÁFICO
Adriana Gabriela Ramirez

*

La improvisación, entendida de esta manera donde los roles interactúan desde una horizontalidad colectiva, implicaría abandonar la mismidad para ir hacia la construcción de la experiencia con la otredad. El dispositivo se sostiene por la red de elementos heterogéneos que encuentran un punto de anclaje en el juego, en ese pasaje del adentro al afuera, en la transición donde el accionar de unx se encuentra con el accionar de

mismo como una red donde los vínculos de poder fluctúan y no se estatizan, donde las propuestas pierden la autoría, y el original se extravía.

En palabras de Nachmanovitch (2016), en el juego es necesario que el/la músicx desaparezca, se diluya en su acción, tal como lo hacen lxs niñxs al jugar. Lo define como un estado de concentración y contemplación similares a la meditación, donde “la personalidad aferrada a sí misma de alguna manera se aleja, estamos a la vez como en un trance

y alertas” (p. 70). Por tanto, se puede observar que ir al encuentro con otrxs no es una actividad pasiva, sino de mediación constante. Constituir la otredad colectiva implica en parte un abandono, pero también un acento en la presencia y en la escucha. No dar por sentada la existencia de unx otrx, sino salir al encuentro real con esa otredad, la operación intelectual y física de la escucha y el conocimiento.

Ahora, ¿qué pasa con todo el material improvisado? Para recuperarlo el criterio es el loop. Todas las ideas que aparecen en lxs músicxs se repiten para tener cierto control sobre esos materiales. De alguna manera, la repetición planta una base para la comunicación y la composición colectiva, da tiempo para escucharse y responderse, generar variaciones y evitar la monotonía. La búsqueda es la del disfrute, tanto de lxs músicxs como el público. Se abandona el espacio más pedagógico e investigativo sobre las señas para librarlo al aconteci-

miento. Hay ahí otrxs que se incorporan, que están presentes y siendo partícipes.

*

Noche de los Museos, 1 de diciembre de 2017.

El grupo toca en la entrada del CePIA.

Túm-badúm-tum-túm

Se miran

se conectan

algo lxs excede como cuerpos individuales

túm-badúm-tum-túm

la música invita a bailar

algunxs bailan

otrxs escuchan con los ojos cerrados

somos todxs

parte de algo que nos

túm-badúm-tum-túm.



Bibliografía

Nachmanovitch, Stephen. *Free Play. La improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Paidós, 2016.

Sequeira, Jazmín. "La potencia de lo desconocido. Dirigir errando entre palabras y cuerpos" En ENSAYOS. *Teoría y práctica del acontecimiento escénico*. P. 69-93. Córdoba: Alción Editora y DocumentA/ Escénicas, 2013.

Skljar, Carlos. *¿Y si el otro no estuviera ahí? Notas para una pedagogía (improbable) de la diferencia*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2015.

Biografía

Henry Mainardi

AUTOR

Licenciado en Teatro egresado de la Facultad de Artes, UNC. Participa activamente en el campo teatral cordobés como actor, director y docente de teatro.



Henry Mainardi

CONTACTO:

henry.mainardi@gmail.com

EJERCICIOS PARA CONJUGAR EL VERBO ABORTARÉ

**Autoras:**

Colectiva activista feminista Las Hilando.
Trabajadoras independientes
Córdoba, Argentina

Fecha:

Octubre 2017

Técnica:

Gesto performance para cámara

Producción/idea:

Colectiva activista feminista Las Hilando

Performers:

Ivana Puche/ Laura Zurbriggen/Verónica Ferreyra/ Sofía Menoyo

Edición y realización:

Sofía Menoyo / Verónica Ferreyra

Somos Colectiva LAS HILANDO /artistas socorristas**feministas del Abya Ayala:**

Sofía Menoyo, Patricia Rivero, Veronica Ferreyra, Laura Zurbriggen, Lidia Zurbriggen, Emilse Cuello, Florencia Rustichelli, Valentina Falcon, Luciana Bustos, Agus Cingolani, Ludmi Gutierrez, Freya Cadena, Lucrecia Requena, Jime Toledo





Ejercicios para conjugar el verbo abortaré es un proyecto que venimos realizando/pensado con diferentes acciones, performance e intervenciones callejeras; utilizando como materiales el gesto, el fuego, las conjugaciones, los cajones, las palabras. Pensar la palabra aborto despojada de su sentido unívoco, pensar el aborto como una posibilidad que ya existe, como la interrupción de una acción o un proceso, como acto de subversión al sistema patriarcal. Abortar las ideas naturalizadas, las prácticas cotidianas, el sentido

común. Abortaré como infinitivo tiene tiempo y persona, es hoy y soy yo (y somos nosotras).

La propuesta de “gesto performance: ejercicios para conjugar el verbo abortaré” se enmarca en esa serie de acciones que comparten la misma premisa: la construcción, la palabra, el gesto y la transformación. En este caso la acción/el gesto fue pensado para la cámara.

Para ver el video [click acá](#)

Biografía

Colectiva LAS HILANDO

AUTORAS

Somos una colectiva de activistas feministas que nace en el 2003 en Agua de Oro, conformada por personas de las Sierras chicas y la Ciudad de Córdoba ligadas al arte y la cultura, convencidas que es desde el hacer desde del ARTE y LA CULTURA donde se gestan y promueven los CAMBIOS SOCIALES. Pensamos en una hacer artístico-feminista, en la calle en las plazas en lo cotidiano y lo íntimo, siempre colectivo, siempre entre muchxs, siempre político y trasformador.



Colectiva LAS HILANDO

CONTACTO:

hilandolassierras@yahoo.com.ar