



PUBLICACIÓN #8

*Prácticas artísticas,
crisis planetaria y
vidas posibles*

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>
<http://artilugiorevista.artes.unc.edu.ar>



Universidad
Nacional
de Córdoba

e-ISSN: 2408 462X

Índice

NOTA EDITORIAL #8	pág. 4
REFLEXIONES / ARTÍCULOS	pág. 9
· <i>Artes escénicas y pandemia. Análisis de caso de Las Pestes (video conferencias desde el encierro)</i> ~ Maximiliano Ignacio de la Puente y Ramiro Alejandro Manduca	pág. 10
· <i>Flujo de recuperación de imágenes. Tres episodios del arte argentino actual</i> ~ Paula La Rocca	pág. 29
· <i>Activismo artístico y crisis planetaria. Resistencia y communitas del dolor en los discursos de ContraArte</i> ~ Baal Delupi	pág. 43
· <i>La lucha por el agua en Mendoza. Una lectura desde la performance</i> ~ Marina Sarale	pág. 59
· <i>Hacer escena en un mundo herido: juicio, acción y comunidad en Hannah Arendt</i> ~ Maximiliano Chirino	pág. 76
· <i>Una selva sensorial. Espacialidad háptica en algunas instalaciones de Ernesto Neto</i> ~ Irene Depetris Chauvin	pág. 90
DOSSIER	pág. 108
· <i>Sintetizar lo inabarcable. Un diálogo posible entre las artistas Liliana Maresca y Soledad Dahbar</i> ~ Cecilia Casablanca	pág. 109
· <i>Devenires animales en la narrativa y el teatro argentinos del siglo XXI</i> ~ Liliana López	pág. 123
· <i>Ensayo, error y reconfiguración. El trabajo creativo emergente durante la pandemia en la Ciudad de México</i> ~ Ahtziri Eréndira Molina Roldán y Bianca Garduño Bello	pág. 136
DIÁLOGOS	pág. 155
· <i>Diálogos #8: Prácticas artísticas, crisis planetaria y vidas posibles</i> ~ Emmanuel Biset, Belén Bornancini, Nehuén Moyano Cortéz y Agustina Triquell	pág. 156
SEGUIMIENTOS	pág. 165
· <i>Criaturas en el agua hechas de plantas y plásticos</i> ~ Lucía Disalvo y Marcela Cecilia Marín	pág. 166
INDETERMINACIÓN	pág. 182
· <i>2029: una pieza sonora de sonic fiction en el contexto postpandemia en Lima, Perú</i> ~ Lucía Beaumont	pág. 183
· <i>Tentativas para la [re]construcción de Después de la extinción (DDLE)</i> ~ Zulema Isabel Borra, María Eugenia Castillo, Natalia Estarellas, Óscar Córnao, Cristina Andrea Siragusa y Emilia Zlauvinen	pág. 192
· <i>Puntos ciegos</i> ~ Micaela Maisa Montero y Sergio Martín	pág. 209
· <i>Ensayo fotográfico: El retorno del agua...</i> ~ Brenda Isela Cenicerros Ortiz	pág. 222
INFORMACIÓN EDITORIAL #8	pág. 230

Imagen: Soledad Dabbar (2010). Prisojes negros. investigación audiovisual y fotográfica.
La Casualidad, Salta, Argentina.



q

NOTA EDITORIAL

Nota editorial #8: Prácticas artísticas, crisis planetaria y vidas posibles



Editorial #8:

Artistic practices, planetary crisis and possible lives

 **Marcela Yaya**

Universidad Nacional de Córdoba
Miembro del Comité Editorial - Revista Artilugio
Facultad de Artes
Córdoba, Argentina
myaya@artes.unc.edu.ar

 **Daniela Martín**

Universidad Nacional de Córdoba
Miembro del Comité Editorial - Revista Artilugio
Facultad de Artes
Córdoba, Argentina
danielamartin@artes.unc.edu.ar

 DOI: <https://doi.org/10.55443/artilugio.n8.2022.38613>

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/bnpgu3uts>

Desde múltiples aspectos, la pandemia global que tuvo comienzo en el año 2020 nos puso en jaque como sociedad. Este fenómeno sanitario (también social, político, ecológico) tuvo su continuidad en el año 2021, y todavía no hemos podido superarlo. Sus múltiples consecuencias han generado una trama compleja que provoca situaciones críticas tanto en nuestras vidas individuales como colectivas y planetarias. Es por esto que para el número **8°** de la *Revista Artilugio*, consideramos necesario proponer

como eje temático **“Prácticas artísticas, crisis planetaria y vidas posibles”**. Afirmando estas crisis que nos atraviesan, urge la tarea de imaginar otras formas de vida, otras proposiciones vitales que nos permitan diseñar y crear modos posibles de existencia que no se vinculen –como pareciera ser– a la catástrofe y a la destrucción como únicos destinos posibles. Son muchas las narrativas que construyen el fin de la humanidad, el fracaso del planeta, el exterminio y la desolación. Es, quizás, ese panorama desalentador y

despotenciador, el que hace evidente la necesidad de narrativas que nos conecten con la vida, con lo que aún crece y se multiplica, con los movimientos deseantes y transformadores.

Así, encontramos en la imaginación artística, la sensibilidad comunitaria, el cuidado y la producción de vida, claves fundamentales para transitar estos momentos álgidos de crisis planetaria. Nos preguntamos, entonces, ¿qué propuestas vitales hacemos desde nuestras prácticas artísticas para imaginar otros mundos posibles?, ¿qué saberes ponemos en juego, qué diálogos generamos, qué existencias proponemos como alternativas?, ¿cómo pensamos las artes desde esta perspectiva?

En la sección **REFLEXIONES**, siete artículos nos invitan a seguir pensando los activismos, lo sensorial, los distintos devenires, los diálogos en las artes escénicas y diferentes modos de lucha presentados: “Artes escénicas y pandemia. Análisis de caso de *Las Pestes* (vídeo conferencias desde el encierro)”, de **Maximiliano Ignacio de la Puente** (CONICET, UBA, Instituto de Investigaciones Gino Germani) y **Ramiro Alejandro Manduca** (UBA, Instituto de Investigaciones Gino Germani); “Flujo de recuperación de imágenes. Tres episodios del arte argentino actual”, de **Paula La Rocca** (CONICET, UNC); “Activismo artístico y crisis planetaria. Resistencia y *communitas del dolor* en los discursos de Contra-Arte”, de **Baal Delupi** (CONICET, UNC); “La lucha por el agua en Mendoza. Una lectura desde la performance”, de **Marina L. Sarale** (CONICET,

UNCuyo); “Ensayo, error y reconfiguración. El trabajo creativo emergente durante la pandemia en la Ciudad de México”, de **Ahtziri Eréndira Molina Roldán** (Universidad Veracruzana) y **Bianca Garduño Bello** (Universidad Nacional Mayor de San Marcos); “Hacer escena en un mundo herido: juicio, acción y comunidad en Hannah Arendt”, de **Maximiliano Chirino** (FFyH, FA, UNC); “Una selva sensorial. Espacialidad háptica en algunas instalaciones de Ernesto Neto”, de **Irene Depetris Chauvin** (CONICET, UBA).

La sección **INDETERMINACIÓN** sigue siendo un espacio de aperturas, debates y preguntas sobre los diversos modos de pensar los procesos de producción de prácticas artísticas contemporáneas, particularmente en este eje donde proponemos abordar la crisis planetaria desde la revisión de nuestra capacidad de acción y la responsabilidad que tenemos frente a esta. Así, se presentan los trabajos “2029: una pieza sonora de sonic fiction en el contexto postpandemia en Lima, Perú”, de **Lucía Beaumont** (Pontificia Universidad Católica del Perú); “Tentativas para la [re]construcción de *Después de la extinción (DDLE)*”, de **Óscar Cornago** (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Ciencias Humanas y Sociales Madrid), **Zulema-Isabel Borra**, **María-Eugenia Castillo**, **Natalia Estarellas**, **Cristina-Andrea Siragusa** y **Emilia Zlauvinen** (Facultad de Artes, UNC); “Puntos ciegos”, de Micaela **Maisa Montero** y **Sergio Martín** (Universitat Politècnica de València); “Ensayo fotográfico: *El retorno del agua...*”

de **Brenda Isela Cenicerros Ortiz** (Universidad Autónoma de Ciudad Juárez).

En el **DOSSIER** se presentan los artículos “Devenires animales en la narrativa y el teatro argentinos del siglo XXI”, de **Liliana López** (UBA) y “Sintetizar lo inabarcable. Un diálogo posible entre las artistas Liliana Maresca y Soledad Dahbar”, de **Cecilia Casablanca** (CONICET, UNSAM), que siguen la trama abierta por la temática de este número.

En la sección **SEGUIMIENTOS** **Lucía Di Salvo** y **Marcela Cecilia Marín** realizan conjuntamente un recorrido por algunos de las líneas centrales de sus proyectos: “Pasear: prácticas para la interacción social”, de plataforma PRELUDIO, e “Imaginaciones artísticas en torno a los fines y los resurgimientos”, ambos radicados en CePIAbierto 2021-2022.

DIÁLOGOS es un espacio de la revista que permite escuchar a otrxs¹ y en este número abre claves de lecturas posibles para repensar, entre otras cosas, cómo habitamos los lugares que elegimos y cómo continuar en este contexto, articulando las prácticas vitales con las profesionales. Dialogan **Emmanuel Bisset** (Investigador CONICET, CIECS -CONICET y UNC-), **Belén Bornancini** (Titiritera, bailarina, *performer*, iluminadora, productora y gestora cultural; Licenciada en Teatro por la Facultad de Artes, UNC y egresada

del Seminario de Teatro Jolie Libois del Teatro Real), **Agustina Triquell** (Artista, docente, editora e investigadora social) y también se suma de manera virtual **Nehuén Moyano Cortez** (Licenciado en Artes Visuales por la Facultad de Artes, UNC, Licenciado en Física por el FAMA, UNC, docente, extensionista, *performer*, bailarín y acróbata). En el intercambio, la conversación se tiñe de diversas temáticas e interrogantes relacionados con el eje propuesto: la noción de *territorio* como recurso económico, las prácticas predatorias, los múltiples modos de humanización de los ambientes naturales en los procesos de migración desde los núcleos urbanos hacia lugares menos habitados, entre otras problemáticas que continúan emergiendo y atravesando el día a día, y consigo los devenires de nuestras prácticas creativas.

Las manifestaciones artísticas, así como las prácticas colectivas, despliegan imaginarios a partir de actos puntuales, de activismos, de acciones que se desprenden desde distintos puntos territoriales y que cada contexto va modificando. Entendiendo la tarea de pensar como un acto político y colectivo, creemos que es necesario seguir debatiendo sobre los procesos de producción artística, para que los análisis propuestos construyan otras formas posibles de habitar este mundo.

Esperamos que las diversas propuestas abran debates y lecturas sobre cómo seguimos trabajando ese habitar diario y que podamos

¹ Optamos por el empleo de la “x” para evitar el uso genérico del masculino en aras de seguir produciendo reflexiones en un lenguaje inclusivo, no sexista.

producir potenciando la multiplicación de otras formas posibles para, así, seguir dialogando/ accionando/repensando, ya no exclusivamente desde una mirada humana, sino con una perspectiva abierta a dialogar con los diversos mundos que nos rodean.

Cómo citar este artículo:

Martín, D. y Yaya, M. (2022). Nota editorial #8. *Artilugio Revista*, (8). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/38613>.

Imagen: Ernesto Neto (2014) - Velejando entre Nos. Instalación (estructura colgante hecha con tejido al crochet). MALBA, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Fotografía de Irene Depetris Chauvin.



a

REFLEXIONES

Artes escénicas y pandemia. Análisis de caso de *Las pestes* (videoconferencias desde el encierro)

Performing Arts and Pandemic. Case analysis of
Las pestes (video lectures from the confinement)



Maximiliano Ignacio de la Puente

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Universidad de Buenos Aires

Instituto de Investigaciones Gino Germani

Buenos Aires, Argentina

maxidelapuente@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2645-8867>



Ramiro Alejandro Manduca

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Instituto de Investigaciones Gino Germani

Buenos Aires, Argentina

ramiromanduca@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1015-8923>

Recibido: 28/12/2021 - Aceptado con modificaciones: 13/06/2022



DOI: <https://doi.org/10.55443/artilugio.n8.2022.38494>



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/lk7w8jc0j>

Resumen

Este artículo se propone como resultado de un proceso de investigación-creación. Su objetivo es analizar tres conferencias performáticas en entornos virtuales que hemos realizado en contexto de aislamiento durante la pandemia de COVID-19. Nuestro trabajo está atravesado por las huellas de

Palabras clave

Teatro, COVID-19,

Performance, Virtualidad,

Intertextualidad

Artilugio, número 8, 2022 / Sección Reflexiones / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



clásicos como *Antígona* de Sófocles, las crónicas de Federico Borromeo sobre la peste de Milán del siglo XVII, la teoría política contemporánea, manifiestos de colectivos activistas, y las voces pestilentes de los presidentes derechistas de América Latina. Para cumplir con el mencionado objetivo, nos valemos de las posibilidades que nos brinda el análisis del discurso, la crítica genética y el análisis cultural. Los resultados y las conclusiones de este proceso nos permitieron dar cuenta de las excepcionales potencialidades estético-políticas de la crisis convivial que atraviesan las artes escénicas, en el contexto de aislamiento global ocasionado por la pandemia.

Abstract

This article is proposed as the result of a process of creative research. It aims to analyze three performative conferences in virtual environments that we have carried out together in the context of isolation during the COVID pandemic. Our work is traversed by the traces of classics such as Sophocles' *Antigone*, Federico Borromeo's chronicles of the 17th-century plague in Milan, contemporary political theory, manifestos of activist collectives, and the pestilent voices of right-wing Latin American presidents. To fulfill the aforementioned objective, we make use of the possibilities offered by discourse analysis, genetic criticism, and cultural analysis. The results and conclusions of this process allowed us to account for the exceptional aesthetic/political potentialities of the convivial crisis that the performing arts are going through, in the context of global isolation caused by the pandemic.

Key words

Theatre, COVID, Performance, Virtuality, Intertextuality

INTRODUCCIÓN

Las pestes son las acompañantes silenciosas del desarrollo humano. Son indisociables de los alcances (des)humanizadores a los que las civilizaciones van arribando. Presagian el futuro pestífero del que no se podrá huir. Por eso sus contemporáneos dejan testimonio sobre ellas, buscan también reflexionar, entenderlas, e imaginan los futuros por venir. ¿Hay futuro por venir en el actual estado de las cosas? Si esa posibilidad remota aún existe, cabe también preguntarse: ¿qué futuros?

En este artículo analizaremos tres conferencias performáticas en entornos virtuales que hemos realizado en el contexto de aislamiento durante la pandemia de COVID-19 en el año 2020. Nuestro trabajo está atravesado por las huellas de clásicos como *Antígona* de Sófocles (2010), las crónicas de Federico Borromeo sobre la peste de Milán del siglo XVII, la teoría política contemporánea, manifiestos de colectivos activistas, y las voces pestilentes de los entonces presidentes derechistas de Brasil, Estados Unidos, Bolivia y Chile.

Un *collage* intertextual como el que proponemos analizar aquí implicó también un necesario homenaje al artista argentino León Ferrari (1920-2013), a más de cien años de su nacimiento. El procedimiento con el que trabajamos remite a su obra *Palabras ajenas* (Ferrari, 1967)¹,

donde las voces de dictadores nazis, fascistas y líderes democráticamente elegidos, pero impulsores de masacres de igual magnitud, se entremezclan en un momento histórico signado por la guerra de Vietnam. Como integrante del movimiento de vanguardia artístico-política de la década del sesenta, Ferrari utilizó críticamente en esta obra el discurso de los medios masivos de comunicación, para oponerse al imperialismo norteamericano. Haciendo uso de una radical intertextualidad, *Palabras ajenas* es un claro ejemplo de un tipo de teatro imposible y desmesurado, que aún hoy sigue mostrándonos formas vigentes de cuestionamiento a la discursividad de los poderes establecidos.

Al igual que León Ferrari en su momento, hemos recurrido en estas conferencias a los códigos de los medios masivos de comunicación, vehiculizados en este caso a partir de las redes sociales en particular y de los medios digitales en general. El objetivo fue usar sus mismos circuitos y generar mensajes disruptivos y contrainformativos desde allí. Al participar de un procedimiento netamente intertextual, estas conferencias se proponen funcionar “como archivos históricos en movimiento” (Sánchez, 2018, 07 min.15 seg.). Siguiendo la impronta de León Ferrari, trabajamos aquí con fragmentos de prensa de medios masivos de comunicación de nuestra contemporaneidad, así como a partir de diversos

¹ El ambicioso proyecto de Ferrari condensado en *Palabras ajenas* implicaba el desarrollo ininterrumpido de una conferencia performática durante al menos siete horas. En Argentina tuvo una primera representación parcial en el año 1972,

bajo la dirección de Pedro Asquini. En esa ocasión llevó como título *Operativo: Pacem in Terris* y el espacio elegido fue el Teatro Larrañaga de Buenos Aires. La primera y única puesta completa de esta *performance* en Argentina tuvo lugar recién el 16 de octubre de 2021, bajo la dirección de Martín Bauer. En este caso el espacio elegido fue el Teatro Margarita Xirgú y su duración fue de ocho horas.

textos históricos y literarios. Si la realidad social se compone de la superposición de ficciones dominantes (auto)asumidas, entonces en estas conferencias performáticas buscamos cuestionarlas, a partir de un trabajo de deconstrucción de los discursos que elabora el poder. Se trata así de traer al teatro la realidad histórica inmediata que se desarrolla a la par, en el tiempo real de Twitter, con el fin de reactivar el pensamiento sobre el presente.

En estas conferencias, procuramos desarrollar una desjerarquización de las voces. Al igual que en la obra de Ferrari, tomamos su método de choque de palabras producido por el montaje, el *collage*, la apropiación y la yuxtaposición de diferentes textualidades, imágenes y discursos, poniéndolo en práctica en esta serie de conferencias. Un conjunto de procedimientos que remite a su vez a una posible genealogía de la *performance* digital (Abuín González, 2008). Usamos recursos como el contraste, las reverberaciones, las tensiones y las repeticiones, constituyendo una suerte de partitura musical. Generamos textualidades que, en el propio momento de su enunciación, al anclarse en una realidad y un contexto específicos, revelan a la vez su obsolescencia y su permanencia, en la medida en que son susceptibles de ser retomadas, reinventadas y reformuladas, para dialogar críticamente con otros contextos y con nuevas retóricas del poder que no cesan de reinventarse. Al igual que en *Palabras ajenas*, desarrollamos un *ready made performático*. La pregunta de partida que nos motorizó fue cuál es la relación que estable-

mos con los acontecimientos que nos rodean. La Historia, a partir de una práctica propia del coleccionismo y el desarrollo de inventarios y catálogos, es entendida como intertextualidad. Nuestro procedimiento principal fue el montaje de imágenes heterogéneas, a partir de recortes de noticias aparecidas en los medios de comunicación, entendiendo que es allí donde se genera agenda, donde el debate público es posible.

Mediante el estudio y el análisis de este caso puntual, partiendo de nuestra doble adscripción de realizadores e investigadores, buscaremos hacer un aporte a las reflexiones más generales en torno a las repercusiones que tuvo la pandemia del COVID-19 en el quehacer escénico. Es de destacar que las contribuciones al respecto, al menos en lo que refiere a América Latina, han conjugado voces provenientes de la teoría pero también de la práctica concreta, buscando construir insumos corales que arrojaran algo de luz en medio del desconcierto que produjeron los confinamientos masivos y la incesante expansión del virus. La compilación realizada por Stambaugh Prieto (2020) en la revista *Investigación Teatral*, donde confluyeron artículos breves de grandes referentes de los estudios y de la escena teatral latinoamericana, y *Mutis por el Foro*, libro de la Red de Estudios de Artes Escénicas Latinoamericanas (REAL) compilado por Proaño Gómez y Verzero (2020), en el que se articularon estudios de experiencias teatrales en contextos virtuales durante la pandemia y esfuerzos por trazar líneas programáticas de análisis, aparecen como

dos referencias ineludibles a la hora de marcar antecedentes relevantes para esta investigación.

En cuanto al análisis que desarrollaremos en este artículo, retomaremos aportes de la teoría de la *performance* hechos por Fabião (2019) para reflexionar acerca del carácter precario que signa a este tipo de producciones artísticas, más aún en el singular contexto en el que fueron realizadas estas vídeo-conferencias. Asimismo, serán fundamentales las conceptualizaciones desarrolladas por Abuín González (2008) acerca de la convergencia de las artes escénicas con las nuevas tecnologías, relación que se ha acelerado al calor de la pandemia del COVID-19. Finalmente, los postulados desde la teoría estética formulados por Rancière (2011) permitirán ampliar nuestra reflexión acerca de los usos y las potencialidades estético-políticas del montaje en tanto procedimiento.

En primera instancia, entonces, describiremos cada una de las conferencias performáticas que conforman la trilogía, para luego pasar a un análisis pormenorizado del conjunto de ellas y finalmente arribar a las conclusiones.

LAS CONFERENCIAS

Las pestes (I): Conversaciones entre Federico Borromeo y Franco Berardi Bifo.

Esta es la primera obra de la trilogía de conferencias performáticas. Fue emitida en vivo el 10 de abril de 2020, a menos de un mes del cierre abrupto de la Argentina ocurrido el 20 de

marzo, cuando el presidente de la nación, Alberto Fernández, decretó la cuarentena en todo el territorio nacional debido a la pandemia de COVID-19. La *performance* tiene una duración de cuarenta y tres minutos y más de doscientas visualizaciones, lo cual la convierte en la conferencia más vista de las que integran la trilogía.

Elegimos las plataformas StreamYard y YouTube para realizar esta serie de conferencias. La primera de ellas se presenta como un estudio de televisión que permite transmitir en vivo por *streaming*, con la posibilidad de que la transmisión pueda verse por Facebook y YouTube. La elección se debió a que estas plataformas son gratuitas, rápidas y sencillas de usar e incorporar, permiten la posibilidad de editar en vivo y se adecúan perfectamente a las narrativas que queríamos generar. Nuestra perspectiva estético-política se destaca por ponderar el uso del *software* y el *hardware* que tenemos a mano, sin depender de la necesidad de contar con onerosos equipamientos profesionales. Es desde el uso intensivo de las tecnologías *low tech* que construimos nuestra mirada alterna en relación al injusto estado de las cosas, con la expectativa de “contagiar” a otros lectores/espectadores/usuarios para que hagan lo propio.

La primera conferencia de la serie propone un diálogo entre dos miradas, dos mundos, dos siglos y dos catástrofes con un común denominador: la geografía en la que se emplazan, el norte de Italia. Las fuentes que utilizamos son los textos “Sobre la peste de Milán” de Federico Borromeo, publicado en 1630 y “Crónica de la

psicodeflación” de Franco Berardi Bifo, publicado en 2020.

El primero de estos textos hace referencia a una serie de brotes de peste bubónica que se inició en 1628 y que tuvo lugar en la ciudad de Milán, así como en otras ciudades del centro y norte de Italia. Cuando la peste llegó a Milán, pese a haberse tomado medidas sanitarias que contaron con cierta eficacia como la realización de cuarentenas y el cierre de fronteras, un importante brote surgió en marzo de 1630 debido a las prescripciones sanitarias relajadas durante el carnaval, con muertes registradas de alrededor de sesenta mil personas en una población de ciento treinta mil. Es decir que la mayor parte de la población murió y el resto cayó en la pobreza. El autor del primero de los textos que usamos para la conferencia, Federico Borromeo, fue Cardenal de Milán. Borromeo “fue el primero en tomar medidas epidemiológicas, disponiendo la quema de ropa y el aislamiento de los enfermos” (Leder-mann, 2003, p. 78). El por entonces Cardenal de Milán describe minuciosamente, a modo de crónica, las devastadoras secuelas que la peste trajo en las vidas y las costumbres de los habitantes de la ciudad, dando cuenta así de un paisaje terrorífico que encuentra claros ecos en la crisis actual. Pese a los casi cuatrocientos años de distancia transcurridos entre uno y otro episodio, la historia no cesa de repetirse. Es entonces hacia el pasado adonde vamos para tratar de responder a los interrogantes del presente, así como para dar cuenta de sus claroscuros.

“Crónica de la psicodeflación” de Franco Berardi Bifo es un relato en forma de diario personal en el que el filósofo italiano aborda la crisis suscitada a partir de la pandemia actual, poniéndola en relación con las reflexiones que viene desarrollando desde hace varios años en relación a la situación sin salida en la que nos deja el capitalismo globalizado. El impresionista, intenso y potente texto se pregunta por las posibilidades que abre la pandemia del coronavirus, a partir de breves momentos aforísticos en los que se intercala el relato personal, la reflexión filosófica y el ensayo político. La destrucción del sistema público de salud en las naciones occidentales, la financiarización de la economía, la virtualidad de todos los aspectos de nuestras vidas, el renacimiento del mundo animal durante el confinamiento masivo, la decadencia de los Estados Unidos como primera potencia mundial, la crisis entendida como una oportunidad –quizás la última que tengamos– para empezar de nuevo, la “normalidad” como una condición indeseable a la que no se debe regresar nunca más y la ilegitimidad de base de las democracias representativas que nos han llevado a esta situación son algunos de los tópicos centrales de este texto. Esta crónica, que cubre los meses de febrero a mayo de 2020, fue uno de los materiales que más fuertemente circularon a nivel global, dentro del corpus de textos de pensadores e intelectuales internacionales que reflexionaron sobre la crisis desatada por la pandemia.

Las pestes (II): Diálogos promiscuos, estados de excepción y duelos.

La segunda conferencia tuvo dos versiones, “A” y “B”, como un homenaje y una referencia a las obras breves del dramaturgo irlandés Samuel Beckett, quien solía utilizar esta denominación impersonal para sus personajes. Fue emitida el 19 de agosto de 2020. Tiene una duración de entre once y doce minutos aproximadamente, y alrededor de unas cuarenta visualizaciones. En este caso, el diálogo intertextual está dado por los textos de algunos filósofos y pensadores contemporáneos, como Giorgio Agamben, Jean Luc Nancy y el propio Franco Berardi Bifo, quienes han publicado sus escritos sobre la pandemia en distintos medios de comunicación, así como por fragmentos de la *Antígona* de Sófocles, una de las obras fundacionales del teatro occidental, en la que la protagonista decide desobedecer la ley del Estado y enterrar a su hermano insepulto. Incorporamos también a estos diálogos la particular lectura de este clásico que propuso el sociólogo Horacio González en el medio argentino *Página/12*, en la nota: “La inhibición de acompañar a los familiares en velorios y entierros”, publicada el 23 de abril de 2020, es decir, en el momento inicial de la pandemia. Allí, González (2020) repone los argumentos de Agamben (2017) quien retomó a su vez, a principios de marzo de ese año, algunos de los conceptos expresados en su obra *Homo sacer*, en ocasión de las medidas de confinamiento forzado o aislamiento domiciliario adoptadas en Italia y en otros países europeos para combatir

la pandemia. Medidas que Agamben no dudaba en calificar como “frenéticas, irracionales y totalmente inmotivadas” (en Castro, 2020, párr. 2) y que han “provocado un verdadero y propio estado de excepción” (párr. 2). Para Agamben “las consecuencias del aislamiento, al llegar ahora a la inhibición del acompañamiento de los familiares en los velorios y entierros, producen una absoluta novedad” (en González, 2020, párr. 2). Una novedad lamentable que “no ocurría en la civilización Occidental desde Antígona” (párr. 2). En este contexto, el filósofo italiano se pregunta por el sentido de una sociedad que no tiene otro valor que el de la mera supervivencia.

Otro de los textos vertebrales de esta conferencia fue un ensayo de origen chino sobre las repercusiones del sistema capitalista mundial en relación al coronavirus en ese país. Fue publicado el 6 de febrero de 2020 en el sitio web de Chuang (palabra que puede traducirse aproximadamente como “libérate; ataca, carga; rompe las líneas enemigas; actúa impetuosamente”), un grupo de comunistas chinos que critica tanto el “capitalismo de Estado” del Partido Comunista Chino como la versión neoliberal de los movimientos de “liberación” de Hong Kong, dando cuenta así de una perspectiva estructural y de larga duración que reflexiona sobre las causas de esta crisis global. Para este colectivo, “las plagas son en gran medida la sombra de la industrialización capitalista, mientras que también actúan como su precursor” (Chuang, 2020, Historia y etiología, párr. 1). Consideramos que este texto es clave para entender la magnitud de la situación ac-

tual al centrarse en una perspectiva global y es quizás el único que, por ese mismo motivo, no ha perdido vigencia y actualidad en su capacidad de análisis con respecto a la situación en la que nos encontramos, de la que parece estar emergiendo un nuevo capitalismo aún más desigual y salvaje que el anterior a la pandemia.

Por último, en esta videoconferencia se incorporaron fragmentos pertenecientes al film mudo *El gabinete del doctor Caligari* del director Wiene (1920), obra expresionista que ha sido leída retrospectivamente como un anticipo alegórico del terror nazi. Al añadir este recurso se incorpora otra capa de lectura que de manera articulada dota de nuevos contornos las intertextualidades construidas. Asimismo, con estas imágenes prestadas, nuestros cuerpos como *performers* se difuminan. No solo se apela a otras palabras para enunciar rasgos del momento histórico vivido, sino también a otras siluetas.

Las pestes (III): Diálogos ajenos, pes-tilencia verbal.

La última conferencia tuvo también dos versiones distintas, “A” y “B”, y fue emitida en vivo el 8 de julio de 2020. Tiene una duración de once minutos aproximadamente y alcanzó unas setenta visualizaciones.

En esta conferencia tomaron cuerpo las voces y declaraciones de algunos políticos y presidentes ultraderechistas. Nos referimos específicamente a los entonces mandatarios de Brasil, Estados Unidos, Chile y Bolivia: Jair Bolsonaro, Donald Trump, Sebastián Piñera y Jeanine Áñez,

respectivamente, quienes cínicamente optaron por dejar morir a grandes segmentos de las poblaciones de los países que gobiernan, a partir de la notoria ausencia de políticas públicas sanitarias y/o de sus posturas negacionistas con respecto al virus, configurando de esta manera un auténtico genocidio sanitario y social. Aquí, el vínculo con *Palabras ajenas* de León Ferrari es explícito y notorio; queda claramente evidenciado, pues aparecen algunos de los mismos personajes de esa obra: Adolf Hitler, Lyndon B. Johnson y Joseph Goebbels, entre otros. En la conferencia se repiten una y otra vez eslóganes de marketing político que proliferan como *hashtags* en las redes sociales, tales como: “BRASIL SOBRE TODO; ¡DIOS SOBRE TODO!”, o “MAKE AMERICA GREAT AGAIN!”. Eslóganes que les han permitido a estos políticos ganar las elecciones presidenciales, en el marco de unas democracias cada vez más gobernadas por las lógicas propias de la manipulación de los medios digitales y el Big Data. La política devino así en los últimos años en la arena pública del *trending topic* virtual.

También en esta oportunidad se hizo uso del montaje de fragmentos de filmes mudos. La pieza seleccionada en este caso fue *Frontiers of the Future* (Tomas, 1937), un film de propaganda producido para convencer a los norteamericanos, agobiados por la Gran Depresión, de que todavía era posible un futuro venturoso para ellos. Este material propagandístico que apelaba al rol del Estado como garantía para sortear la crisis aparece entonces como un contrapunto sutil con

las recetas de mercado que proliferaron en las cuentas de los mandatarios neoliberales.

ESTÉTICA DE LA PRECARIEDAD, ARTES ESCÉNICAS Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

Desarrollamos en este apartado algunas reflexiones en relación a la interrelación entre las artes escénicas y las tecnologías digitales, repensando este vínculo desde la perspectiva de “lo precario”, tal como lo entiende Fabião (2019). La autora se refiere a cuatro tipos de precariedades: la del sentido, “que deja de estar preestablecido y fijado para ser condicional, mutante, performativo” (p. 26); la del capital, “cuya supremacía es desbancada y la pobreza expuesta” (p. 26); la del cuerpo, “que, lejos de ser percibida como deficiencia, es actualizada como potencia” (p. 26); y la del arte, “que vira hacia el acto y el cuerpo” (p. 26). En *Las pestes* podemos ver en acción estas precariedades, desde las interacciones propias de las artes escénicas con las tecnologías digitales. En relación a la primera de ellas, la del sentido, hay que señalar que nos enfrentamos a una trilogía de *performances* intrínsecamente polisémicas, ambiguas, inasibles. La cronología temporal se encuentra estallada en *Las pestes (I)*: no sabemos si nos encontramos en Milán, en el siglo XVII, o si estamos viviendo las primeras consecuencias de la pandemia de COVID-19, desde la mirada de Franco Berardi. Un mismo país, Italia,

atravesado por dos pestes distintas, con ecos y reverberaciones que ponen en escena lo que tienen en común y sus diferencias inconciliables.

Las pestes (II) nos confronta con una precariedad del sentido atravesada también por la ruptura del eje cronológico, dada por la intertextualidad que remite al clasicismo de *Antígona* de Sófocles, en vínculo con el presente pandémico. La intervención del Estado, y la subordinación a su ley, que deviene en primer lugar en políticas de confinamiento globales y luego delega neoliberalmente en los individuos el cuidado personal frente al virus, es otro de los tópicos centrales de esta conferencia. El negacionismo, la retirada del Estado en un tiempo de crisis aguda y las consecuencias desastrosas que esto ocasiona son los temas centrales de *Las pestes (III)*. La trilogía va exponiendo alternativamente formas precarias de aprehender las pestes en distintos momentos de la historia humana, lo cual da cuenta de “la indisociabilidad y la simultaneidad de las fuerzas pasadas, presentes y futuras” (p. 49). Es imposible fijar y anclar un único sentido, una idéntica recurrencia de una *performance* a otra. Lo que se halla más bien es la proposición de universos interpretativos condicionales e inestables, atados a una coyuntura dinámica que no se puede asir.

La precariedad del capital hace referencia en esta trilogía de conferencias performáticas a la exposición de las condiciones de producción bajo las cuales fueron realizadas, esto es, los mecanismos que ponen en evidencia “la deconstrucción de la representación” (p. 39). *Las pestes* tuvo lugar en situación de confinamiento mediante la

utilización de las herramientas digitales libres de cualquier tipo de suscripción por pago, los elementos, los objetos y el “saber hacer” de cada uno de los *performers*, es decir, en circunstancias austeras y de escasez que buscaban potenciar poéticamente las percepciones. El objetivo era vehiculizar sentidos alternativos que propusieran otros mundos posibles, divergentes frente a la lógica de reproducción del capital, que fue no solo lo que ocasionó esta crisis sanitaria, sino también aquello que vuelve a imponerse ahora en condiciones de mayor (auto)explotación, en la medida en que avanzan los procesos de vacunación a escala global, y todo retorna a una normalidad más injusta y dolorosamente desigual.

La precariedad del cuerpo implica en *Las pestes* su paulatina desmaterialización. El cuerpo tiende paulatinamente a desaparecer, a lo largo de la trilogía. Si en la primera de las conferencias, los rostros de los *performers* ocupaban prácticamente toda la pantalla, en las dos siguientes, en cambio, son sus voces las que devienen corporalidad significativa. Los sonidos de estas se constituyen en potencia, se configuran como índices de sus presencias, como cercanía proxémica con sus inflexiones, sus tonos, sus ritmos y armonías. La musicalidad sonora de sus voces opera en tensión y contraposición con las imágenes de películas mudas que se observan en las pantallas. En la perspectiva planteada por el investigador Barría Jara (2020) al reflexionar sobre las teatralidades de la pandemia

Mientras la vista controla desde la distancia, mantiene la distancia y desde esa condición puede objetivar y objetualizar (es un órgano del conocimiento), la escucha mantiene siempre una dimensión de indiscernibilidad, de misterio; no genera certidumbres, sino que provoca relaciones, la necesidad de que el otro complete el sentido (p. 101).

En el caso de *Las pestes* el carácter del propio montaje apela a esa escucha aguda de quienes expectan, propiciando entonces un carácter crítico y activo que, aun pese al desconcierto del escenario pandémico, habilita reflexiones posibles sobre el presente-futuro.

En tanto objeto siempre al borde de la ininteligibilidad, en parte debido a la entropía informática, *Las pestes* busca hacer pie, posicionarse desde un lugar inestable, al límite de la desaparición, como suele ocurrir con las *performances* en tanto objetos artísticos. Desde allí podemos pensar a esta trilogía de conferencias como la puesta en acto de una estética de la precariedad. Una serie que ha buscado historizar, poniendo en relación “nuestra” pandemia con las formas en que fueron afrontadas y resignificadas otras pestes en distintas épocas de la humanidad, con el fin de apostar, tal como sostiene Fabião, a “la potencia vital de la precariedad” (p. 29), una condición asociada a características como “inestabilidad, relatividad e indefinición, en favor de la permanente renovación de sí, del medio y del arte” (p. 29).

Nos interesa retomar, por otra parte, la categorización que utiliza Cabur (2015) a la hora de pensar un espectáculo digital, un género en

el cual se inscribe *Las pestes*. La autora hace referencia a cinco características insoslayables:

1. Utilización de telepresencia en la puesta en escena.
2. Presencia de un actor o actores que actúen en directo.
3. Canales de comunicación abiertos entre el público y los actores.
4. Estructura preestablecida.
5. Texto dramático, elementos visuales y sonoros (p. 84).

En relación a esta tipología, consideramos que la trilogía de conferencias performáticas que aquí analizamos cumple con al menos cuatro de estos cinco rasgos, con la salvedad del primero de ellos, en la medida en que Cabur se refiere a la telepresencia en una puesta en escena que tiene lugar en un escenario físico y no virtual. En *Las pestes* no se mezclan proyecciones virtuales con actores que intervienen en teatros o espacios tangibles, sino que la acción tiene lugar exclusivamente a través de la web. A su vez, los *performers* actúan en una transmisión en directo, abierta a las contingencias, los accidentes y las dificultades humanas y técnicas propias del “vivo”. En las tres conferencias se trabajó siempre a partir de una estructura textual y de puesta en escena previamente acordada y delimitada, que se podía modificar haciendo uso de la improvisación, pero también del accidente y del azar. Por último, la trilogía se ancló en elementos textuales (a partir de una construcción dramaturgica que apostaba al *collage* y a la intertextualidad de diversas fuentes primarias), sonoros (las voces de los *performers*) y visuales (el ocultamiento de sus rostros a través de juegos

lumínicos y la visualización de fragmentos de los filmes proyectados).

Estas reflexiones no hacen más que evidenciar el estado actual del arte contemporáneo, caracterizado por la hibridación, la intermedialidad, la inespecificidad y la yuxtaposición de géneros y formatos. Una condición que se multiplica por la imposibilidad de establecer límites claros y precisos entre las disciplinas, así como entre el arte y la comunicación, en un mundo cada vez más dominado por las lógicas de las redes sociales. Este estado de las cosas se ha potenciado a partir de la pandemia que estamos atravesando, en el marco de “una sociedad que considera obsesivamente como nuevos tótems críticos las ideas de conexión, interactividad o multilinealidad” (Abuín González, 2008, p. 31).

Podemos pensar a *Las pestes* a partir del concepto de “remediación” (Bolter y Grusin, 1999), específicamente desde el estilo visual de la hipermediación “que tiene como objetivo recordarle al usuario la utilización explícita del medio” (Abuín González, 2008, p. 36). Somos conscientes todo el tiempo, en esta trilogía, de las lógicas digitales que vertebran las *performances*: asistimos a la visualización de pantallas que remiten a otras pantallas por las que accedemos a las imágenes de los *performers* y a los fragmentos de filmes mudos del pasado. El sistema signifi- cante funciona con el fin de exponer la (auto) conciencia del medio, a la vez que transmite su propia opacidad, esto es, “el reconocimiento por parte del espectador de que se percibe a través de un filtro mediático” (p. 36). Nos referimos a

un tipo de teatro que es a la vez “remediado, inmersivo e interactivo” (p. 42), no solo porque *Las pestes* plantea una relación entre medios, que da cuenta del propio dispositivo de la virtualidad, es decir, que muestra las posibilidades poéticas de construcción del propio medio, sino porque “su carácter es metadiscursivo, intertextual e intermedial” (p. 42). Las referencias a la historia del cine así como a diversas textualidades clásicas y contemporáneas, literarias y periodísticas, se configuran como las operaciones dramáticas centrales de estas conferencias performáticas.

Por último, nos interesa pensar los procedimientos utilizados en *Las pestes* a partir de la combinación de dos tipos de montaje: dialéctico y simbólico. Según el filósofo francés Rancière (2011), el primero de ellos:

inserta la “potencia” caótica en la creación de pequeñas maquinarias de lo heterogéneo. Al fragmentar los continuos y al alejar los términos que se convocan, o, por el contrario, al acercar heterogeneidades y al asociar incompatibilidades, esta manera genera choques. Y causa choques elaborados en base a pequeños instrumentos de medida, propensos a hacer aparecer una potencia de comunidad disruptiva que luego impone otra medida (p. 71).

Al reunir fragmentos disímiles, a través de la lógica del *collage* y del *shock*, *Las pestes* descubre y desoculta las retóricas de los totalitarismos, ya sea los provenientes del capitalismo neoliberal o del nazismo, su antecesor inmediato. La historia se revela aquí como una operación intrínsecamente conflictiva por la que se exponen las continuidades, antes que las diferencias, que

se esconden detrás de las derivas que implican los cambios de regímenes. Promesas vacuas e incumplidas de otros tiempos que se yuxtaponen con aquellas que formularon, análogamente, Sebastián Piñera, Jair Bolsonaro y Jeanine Áñez Chávez durante el 2020, en plena pandemia. *Las pestes* interviene así mediante la organización y ejecución de este choque, generando un extrañamiento a partir de aquello que es familiar, cercano, cotidiano, “para hacer aparecer otro tipo de medida que solo se descubre mediante la violencia de un conflicto” (p. 72).

El montaje simbólico, por su parte:

Se ocupa, en efecto, de establecer, entre los elementos extraños, una familiaridad, una analogía ocasional, demostrando una relación más fundamental de co-pertenencia, de un mundo común en donde las heterogeneidades están plasmadas en un mismo tejido esencial, siempre susceptibles entonces de reunirse según la fraternidad de una metáfora nueva (p. 72).

Las metáforas aglutinantes son, en la segunda parte de la trilogía, las del duelo y sus consecuencias sociales y subjetivas, tomando como referente a Antígona, así como la supervivencia bajo un “estado de excepción” que (re) surgió durante el primer año de la pandemia. La yuxtaposición de palabras e imágenes se propuso reunir desde la co-pertenencia, las recurrencias y continuidades de una figura tan ardua como la de duelar a un ser querido, cuando las leyes del Estado determinan que eso no es posible. La imposibilidad de elaborar el duelo, al no poder despedirse de los familiares, y la entronización

del estado de excepción impuesto por los confinamientos globales se configuran bajo la impronta de lo común, de un modo imprevisible e impensable. “Y es este común que da la medida de los inconmensurables” (p. 73). A través del montaje de voces pestilentes, imágenes fílmicas reveladoras y (des)ocultamientos de los rostros de los *performers*, *Las pestes* avanza moviéndose entonces de un polo al otro, desde el dialéctico al simbólico. En ese devenir se juega su propuesta estético-política constituyéndose, a la vez, en el espacio de los choques y del *continuum* en el que tiene lugar la Historia (p. 75).

CONCLUSIONES

En esta trilogía, nos propusimos continuar con la estela dejada por la obra de León Ferrari, precisamente en el centenario de su nacimiento, ocurrido en 2020. Hoy como en aquel momento sigue siendo medular preguntarse de qué manera una obra de teatro, un *collage* literario, una *performance* pueden cuestionar las narrativas de los poderes del presente.

Con ese fin desarrollamos esta trilogía, caracterizada por una propuesta escénica austera y minimalista, en el sentido de no apelar a objetos ni a escenografías que excedieran aquello que se encontrara en los hogares de cada uno de los *performers*. El cruce y la confusión entre lo privado y lo público, que las mismas redes sociales en su funcionamiento y concepción convencional acarrear, se exacerbaban en la actual y

extraordinaria situación, siendo por eso mismo, en relación a nuestra propuesta, un sustento estético primordial.

Las lógicas convivenciales de las artes escénicas (Dubatti, 2015), puestas en tensión desde hace años por el uso creciente e incesante de las tecnologías, se ven sacudidas irremediabilmente en este contexto. Ese encuentro de los cuerpos en una encrucijada geográfico temporal entre emisores y receptores, frente a frente, ha quedado suspendida, siendo la mediatización por el espacio virtual y el dispositivo pantalla su único y provisorio salvavidas. Desde esta perspectiva, se pone en tensión la creencia del “aquí y ahora”, “la idea de autenticidad o liveness como rasgo constitutivo del teatro y lo performativo” (Abuín González, 2008, p. 34). Ya no se trataría, entonces, de que en las artes escénicas, artistas y espectadores se entrelacen en una relación de co-presencia física, sino de constituir operaciones rizomáticas, tal como lo piensan Deleuze y Guattari (2003), desjerarquizadas y heterogéneamente interconectadas en un ecosistema mediático en el que la convergencia de las telecomunicaciones, la informática y las industrias culturales se ha vuelto la norma. Explorar las potencialidades de esta crisis convivencial implica tensionar también las lógicas de lo público y lo privado, haciendo de esta última esfera un espacio permeable y atravesable, mediatizado pero conjugado con una narrativa crítica como la que buscamos desarrollar en esta trilogía.

En *Las pestes*, los sonidos de cada hogar fueron utilizados como elementos sustanciales

de la puesta en escena: ruidos de una calle que comienza a activarse, aplausos y cacerolas como forma de reconocimiento a las trabajadoras de la salud y/o de protesta social que se alternan sin obedecer razones ni previsibilidad. En relación a la imagen, como ya hemos mencionado, apelamos al montaje en vivo de películas de ficción pertenecientes al cine mudo, que se mezclaron con nuestras voces. Son esos espacios, esas imágenes y esas narrativas las que atraviesan el encierro de cada *performer*. Son esas materialidades textuales las que nos han permitido, en definitiva, sobrevivir en este mundo cooptado por las pestes y las palabras de los poderes establecidos. Las mismas que hemos buscado, de alguna manera, conjurar, exponer y desarmar.

Cómo citar este artículo:

De la Puente, M. y Manduca, R. (2022). Artes escénicas y pandemia. Análisis de caso de *Las pestes* (videoconferencias desde el encierro). *Artilugio Revista*, (8). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/38494>.

Referencias

- Abuín González, A. (2008). Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos. *Revista Signa*, 17, pp. 29-56. <https://doi.org/10.5944/signa.vol17.2008.6172>.
- Agamben, G. (2017). *Homo sacer. El poder soberano y la vida desnuda*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Barría Jara, M. (2020). Escuchas, pantallas, otros cuerpos, otra presencia. Resistir en tiempos de confinamiento. En L. Proaño Gómez y L. Verzero (Comps.), *Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia*. La Plata: REAL - ASPO Editora. Recuperado el 26/07/2022 de <http://bit.ly/MutisPorElForo>.
- Berardi, F. (2020). *Crónica de la psicodelfación*. Caja Negra Editora. Recuperado el 26/07/2022 de <https://cajanegraeditora.com.ar/blog/cronica-de-la-psicodelfacion/>.
- Bolter, J. D. y Grusin, R. (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Mass: The MIT Press.
- Borromeo, F. (1630) Sobre la peste de Milán. En F. Campagne (Comp.) (2002), *Historia Moderna* [Ficha de Cátedra] Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Cabur, B. (2015). La telepresencia en el teatro de texto. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 5, pp. 75-84.
- Castro, E. (2020, 27 de marzo). Giorgio Agamben y el nuevo estado de excepción gracias al coronavirus. *Revista Ñ*. Recuperado el 26/07/2022 de https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/giorgio-agamben-nuevo-excepcion-gracias-coronavirus_0_Pu-dxE2ilo.html.

- Chuang (2020). *Contagio social: guerra de clases microbiológica en China*. Artillería inmanente. Recuperado el 26/07/2022 de <https://doi.org/10.1344/oxi.2020.i17.31370>.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2003). *Rizoma*. Valencia: Pre-Textos.
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, pp. 44-54.
- Fabião, E. (2019). Performance y precariedad. En B. Hang y A. Muñoz (Comps.), *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas* (pp. 25-49). Buenos Aires: Caja Negra.
- Ferrari, L. (1967). *Palabras ajenas*. Buenos Aires: Falbo Editor.
- González, H (2020). La inhibición de acompañar a los familiares en velorios y entierro. *Página 12*. Recuperado el 26/07/2022 de <https://www.pagina12.com.ar/261547-antigona>.
- Ledermann, W. (2003). Peste en Milán: Borrromeos y untadores. *Revista chilena de infectología*, 20(1), pp. 76-80. <https://doi.org/10.4067/s0716-10182003020200031>.
- Proaño Gómez, L. y Verzero, L. (Comps) (2020). *Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia*. La Plata: REAL- ASPO Editora. Recuperado el 26/07/2022 de <http://bit.ly/MutisPorElForo>.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Sánchez, J. (2018). La potencia de la ficción: a propósito de *Palabras Ajenas* y La escritura del presente [ponencia]. Museo Universitario del Chopo. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México, México. Recuperado el 26/07/2022 de <https://youtu.be/FDgcH24pSOU>.
- Sófocles (2010). *Antígona*. Buenos Aires: Gredos.

Stambaugh Prieto, A. (Comp.) (2020). *Artes escénicas en contingencia*. Recuperado el 26/07/2022 de <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2649/4605>.

Filmografía

De la Puente, M. I. y Manduca, R. A. (2020). *Las pestes (I): Conversaciones entre Federico Borromeo y Franco Berardi Bifo* [videoconferencia performática]. Recuperado el 26/07/2022 de <https://youtu.be/3v37McJfot0>.

De la Puente, M. I. y Manduca, R. A. (2020). *Las pestes (II): Diálogos promiscuos, estados de excepción y duelos. A y B*. [videoconferencia performática]. Recuperado el 26/07/2022 de <https://youtu.be/yrlFsbtsTZY>; <https://youtu.be/i9CJXynQvn0>.

De la Puente, M. I. y Manduca, R. A. (2020). *Las pestes (III): Diálogos ajenos, pestilencia verbal A y B*. [videoconferencia performática]. Recuperado el 26/07/2022 de <https://youtu.be/mjClyN-T2rck>; <https://youtu.be/mSviylBeVUc>.

Tomas, L (dir.) (1937). *Frontiers of the Future* [Cortometraje de propaganda]. Estados Unidos: Audio Productions/ National Industrial Council.

Wiene, R (dir.) (1920). *El gabinete del Doctor Caligari* [Largometraje de ficción]. Alemania: Decla-Bioscop.

Biografía

Maximiliano de la Puente

AUTOR

Doctor en Ciencias Sociales por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Es Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es también dramaturgo, *performer*, director teatral, realizador audiovisual y profesor. Se desempeña como docente e investigador en la Universidad Nacional de las Artes, Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Biografía

Ramiro Manduca

AUTOR

Profesor y licenciado en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA) y maestrando en Estudios Culturales de América Latina en la misma casa de estudios. Becario doctoral de la UBA en Historia y Teoría de las Artes bajo la dirección de Ana Longoni. Miembro del Grupo de estudios sobre Arte, Cultura y Política en la Argentina Reciente y del Grupo de estudios sobre Teatro Contemporáneo, política y sociedad en América Latina, ambos del IIGG (FCSoc- UBA).

Flujo de recuperación de imágenes. Tres episodios del arte argentino actual

Image retrieving flow.

Three episodes of Argentine contemporary art



Paula La Rocca

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Instituto de Humanidades

Córdoba, Argentina

paularocca@mi.unc.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0002-5696-4920>

Recibido: 22/02/2022 - Aceptado con modificaciones: 18/06/2022



DOI: <https://doi.org/10.55443/artilugio.n8.2022.38503>



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/j398pqjv2>

Resumen

Este artículo busca delimitar una zona de experimentaciones estéticas en el campo del arte argentino de las últimas décadas. Proponemos tres escenas, *Sistema Copiador* (2020) de Hernán Camoletto, *A la sombra de un granado en flor* y *Trabajos Prácticos* (2021) de Leticia Obeid y una obra *Sin Título* de Verónica Meloni expuesta en 2018. Partimos de ellas con las siguientes preguntas: ¿Cómo decidir si estas imágenes son contemporáneas? ¿En qué punto se alejan de lo actual para remontar el presente? Para avanzar sobre esos interrogantes analizamos las poéticas señaladas desde

Palabras clave

Arte argentino, Arte contemporáneo, Originalidad, Archivo, Teoría imaginada



tres perspectivas. Primero, como flujos de recuperación de imágenes. Luego, en cuanto obras que construyen redes de citación. Finalmente, en tanto formas de revitalización de los archivos de la cultura. Desde allí avanzamos sobre algunas premisas para conformar el horizonte de lo que proponemos llamar una *teoría imaginada*.

Abstract

This article aims to delimit an area for aesthetic experimentation in the field of Argentinian art in the last decades. We propose three scenes: *Sistema Copiador* (2020), by Hernán Camoletto, *A la sombra de un granado en flor* and *Trabajos prácticos* (2021), by Leticia Obeid, and an untitled piece by Verónica Meloni exhibited in 2018. We take them as a starting point, asking these questions: How can we decide if these images are contemporary or not? Where do they stray from their actuality and how do they come along at the present? To explore these questions, we analyze the mentioned poetics from three perspectives. First, as image retrieving flows. Then, as artworks that create citation networks. Finally, as ways of revitalizing culture archives. From there, we move forward to make up the horizon of what we propose to call an *imagined theory*.

Key words

Argentinian art,
Contemporary art,
Originality, Archive,
Imagined theory

todos somos devorados por
la fiebre de la historia
Friedrich Nietzsche

En los últimos años es creciente el interés, en diferentes lugares de la crítica, por estudiar los procesos estéticos del presente. Tanto en literatura cuanto en artes la fascinación por lo contemporáneo asume la forma del ensayo o de la reflexión académica. En estos casos, las genealogías o los mapas, cuando consignan las zonas problemáticas del terreno de estudios, tienden a marcar hitos de un tiempo muy cercano. Así también sus imágenes son casi coincidentes con la misma escritura. De allí que la recuperación de un texto como el de Agamben (2011), “¿Qué es lo contemporáneo?”, haya surgido con fuerza en los análisis de los más diversos autores y se hayan consignado sus posibles derivas y modulaciones.

Estas propuestas articulan los materiales estéticos con lecturas disímiles, las de la filosofía, la literatura, la crítica, la teoría. Cada vez con mayor frecuencia las disciplinas estudian el presente para fundar futuros posibles o arriesgar ficciones de escenarios venideros. En tal dirección este artículo¹ recupera escenas del arte para comentar sus proveniencias, conjeturar sus derivas y pensar en términos de una *teoría imaginada* sus inflexiones.

En lo que sigue trabajaremos con tres episodios del arte argentino, *Los caprichos* (2020) de Hernán Camoletto, *A la sombra de un granado en flor* y *Trabajos Prácticos* (2021) de Leticia Obeid y una obra *Sin título* de Verónica Meloni (2018). Quisiéramos revisar en el análisis cómo la coincidencia temporal de surgimiento de estas obras y el modo que tienen de ser contemporáneas permite configurar una zona de vitalidad para las artes. Fuera ya del paradigma de ruptura-novedad que ha sido largamente discutido –y cuya progresión puede leerse en el artículo de Neuburger (2020)– buscaremos consignar un escenario de continuidades y variaciones en los materiales para precisar la potencia política de sus propuestas.

Es decir, lejos de valorar lo absolutamente nuevo de estas producciones, o también, en el sentido que sugiere Agamben, lejos de valorar únicamente la actualidad de su reciente aparición, nos orientamos más bien a considerar los desplazamientos en el uso de materiales, la recuperación de técnicas tradicionales y con ello observar, en consecuencia, cómo desafían la pertenencia a su tiempo cronológico. Esperamos que esa distinción permanezca a lo largo de este estudio porque, como dice el autor, lo contemporáneo atraviesa el tiempo sin acomodarse del todo a sus pretensiones, persiste desfasado de su cronología y por ello sus formas están necesariamente escindidas (Agamben, 2011). En esa dirección, lo contemporáneo es distinto de lo actual.

¹ El presente artículo se enmarca en el proyecto de Tesis Doctoral titulado “Materiales impropios. Procedimientos y soportes compositivos en poéticas visuales contemporáneas” de la Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Doctorado en Letras. La investigación está financiada con una beca de CONICET.

Pensar el presente es situarse, entonces, en el filo de lo posible, en la imaginación de lo que acontece mientras una forma coyuntural busca imprimirse o pasar por la pequeña grieta del futuro, rajando la más comprobable actualidad. Por ello analizaremos las poéticas señaladas desde tres perspectivas. Primero, como flujos de recuperación de imágenes, luego en cuanto son obras que participan de redes de citación. Por último, en tanto formas de revitalización de los archivos de la cultura.

¿Cómo orientarnos entonces en este terreno ficcional, un escenario de tiempos remotos convocados en imágenes? O también ¿cómo reconocernos contemporáneos de un presente que no podemos diferenciar más que a partir de la cercanía de algunos objetos o de algunas escrituras que salvamos del caudal del tiempo? Cuando pensaba en los últimos textos de su colega y amiga Josefina Ludmer, la crítica literaria argentina Sandra Contreras (2010) decía que conforman un intento de diálogo con escrituras que “acaban de aparecer” (p. 2). Mostraba cómo esa condición es lo que intriga y a la vez complejiza la relación con ellas. Si extendemos esta narrativa hacia un régimen conjunto de la visualidad, las imágenes conforman también dispositivos para acercarnos a lo que sucede, y su manera de estar en el presente invita a la tarea crítica. Animadas por una lectura *con el presente, en el presente* en las ficciones actuales insiste una politicidad, una vía de lectura y una manera de mirar.

Entonces, ¿es posible decidir si estas imágenes que proponemos son contemporáneas? ¿de qué otras imágenes se distinguen, de cuáles no pueden despegarse, por qué están juntas? Quizá habría que armar alrededor de ellas una especie de atlas, no ya el de los célebres paneles que llevaron a Aby Warburg a conformar su método, sino en todo caso uno más modesto, uno más entre otros intentos –recordemos el de Richter (1972) o el atlas portátil de Speranza (2012)– para trabajar sus vecindades subterráneas.

Esperamos entonces establecer un salto sencillo, una breve coreografía de la imaginación para pensar unos textos que no son tales, unas imágenes tensadas en la lengua, pequeños registros vitales desplazados e incompletos. Así, a partir de trazos o vestigios y en la observación de las piezas recogidas diferenciamos una zona de experimentaciones estéticas.

Los caprichos (2020) integran un proyecto mayor en la obra del artista santafesino Hernán Camoletto (San Jorge, 1976). Están pintados sobre un papel translúcido rescatado de un viejo libro copiador oficio, de tapas de cuerina negra. Al momento de esta escritura son tres las secciones que componen su conjunto: caprichos, desvelos y ensamble. Cada una es una capa en la cual, con acrílico, el artista construye sitios de rememoración. Camoletto traslada sus motivos preferidos a la superficie de trabajo y con ese procedimiento, entre la memoria y la mirada subjetiva, compone un lugar material con los trazos. Lecturas propias, subrayados y citas

despiertan un mecanismo visual poético. Es decir, a partir de la técnica florecen sobre el soporte recuerdos y también afectos.

Así, las variaciones del *Sistema Copiador* dibujan el detalle de lo que se ha observado a lo largo del tiempo. Sea para capturar, imitar o practicar pide prestadas marcas singulares de otros artistas. Las reposiciona con la delicadeza de lo que pasa por el corazón. Pero allí es donde se agrega un pliegue: a la experiencia con la materia del trabajo y al *detour* onírico del recuerdo el papel de copiador agrega un guiño, suma un signo de interrogación dirigido al célebre tópico sobre la originalidad de lo producido en artes. Las escenas elegidas forman un paisaje de mezclas entre lo aprendido y lo que está por producirse, entre lo leído o trazado por alguien más y el pulso de lo nuevo.

En esas decisiones parece instalarse el contenido vital de estas imágenes. Cada una cuenta una historia sobre aquello que vuelve, sobreviviente, a pesar del tiempo. En esos tránsitos se configura una comunidad mixta: entre la apropiación de la técnica, por una parte, y la contemplación del trabajo ajeno y su rastro en la memoria, por otra. Pero además las imágenes recuperadas invitan a revivir lo que del pasado llega al presente, tienden hacia el *ahora* la posibilidad de trabajar nuevamente los recuerdos. Sus mixturas son las de una memoria antojadiza que en *Ensamble*, por ejemplo, trae el pulso de Filippo de Pisis o de Pang Yuliang, vestigios de las voces de Anne Carson, de Sara Gallardo, de Gabriela Milone. Calculando las distancias, a veces más



Imagen 1: Camoletto, H. (2021). *Los caprichos* [acrílico sobre papel vegetal de libro copiador 32 x 24 cm]. Rosario, Argentina. Cortesía del artista.

cerca, otras más lejos, Camoletto inventa en estos tránsitos su contemporaneidad.

La superposición material del copiador hace del canon o de la tradición un terreno donde pensar lo propio, pero en la singularidad de un trazo que sabe siempre compartido. De allí la apuesta de escenificar en las superficies de la papelería el cuadro íntimo del recuerdo y explorar entonces toda una red de mutaciones formales.

Así, si como dice Didi-Huberman (2012) “cada vez que ponemos los ojos en una imagen deberíamos pensar en las condiciones que impidieron su destrucción, su desaparición” (p. 18.), podríamos desenterrar en la obra de Camoletto esos recuerdos comunes imaginando cómo llegan, anacrónicos, a dar respuestas a un tiempo otro. Pero también la apuesta formal logra señalar una autoría impropia. Pues si bien se reconoce el *capricho* singular del artista, a la vez esa autoría cruza territorios, alza fronteras, muestra cómo los flujos vitales de estas imágenes que salvan, que sostienen, son compuestas siempre en conjunto (en el reciclaje de las formas, del soporte y de los aprendizajes). Esto es, muestran los modos

como se organizan los encuentros estéticos en las coordenadas rotas del tiempo que vivimos.

Así, el *Sistema Copiador* es la evidencia material de una manera de hacer: arma floreros o poemas en lugar de secuenciar los áridos terrenos del presente, usa el papel para inscribir, trazar vías, puentes, para señalar lugares de descanso o bifurcaciones en el campo del arte contemporáneo. Es decir, hace un llamado a la composición cotidiana, desde la noche más solitaria, para no descuidar la formación colectiva de un imprescindible *work in progress*.

Agamben (2011) dice que para saber cuán cerca estamos de las tinieblas de lo contemporáneo es necesario mirar oblicuamente. Porque,

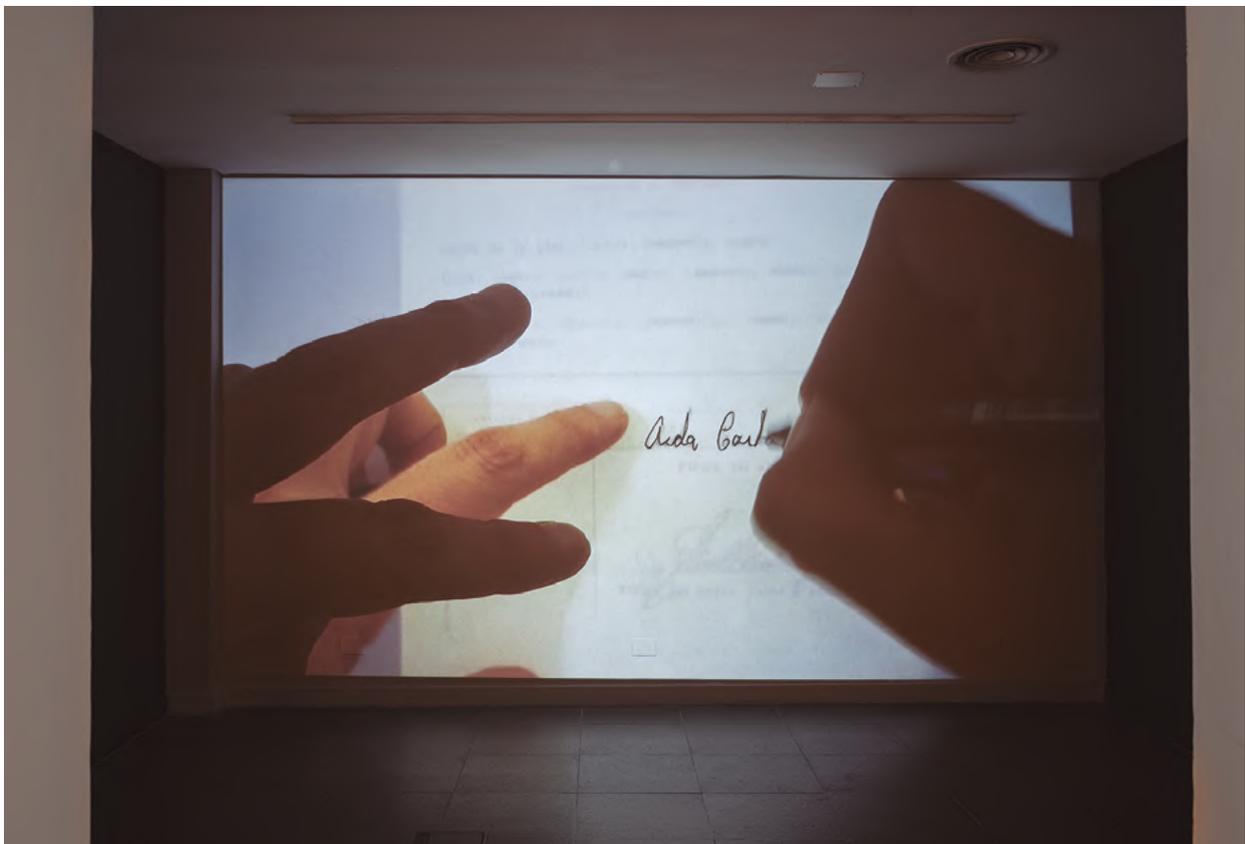


Imagen 2: Obeid, L. (2021). *Trabajos prácticos* [video]. Buenos Aires, Argentina. Cortesía de la artista.

insiste, contemporáneo es quien ve en la neblina oscura de su tiempo el reverso de las luces cegadoras de lo actual (p. 22). Esa mirada configura una acción, porque así como cede al paso del tiempo, lo hace con ojos atentos. Por eso, hace poco en la ciudad de Córdoba era notable la llegada de algunas artistas y escritoras a los museos más antiguos del centro de la ciudad, museos religiosos o museos asociados a diferentes momentos del Vireynato del Río de la Plata y al mapa jesuítico, tan conocido en los recorridos turísticos de la capital de la provincia. El eco de una *Córdoba, corazón de mi país*² reverberaba en ellas, reavivando en la imaginación los cruces de caminos, las vías internas, las proyecciones trazadas desde allí hacia el oeste, al norte, desde el centro hacia el sur o hacia Buenos Aires.

Así, cuando se estrena *A la sombra de un granado en flor* (2021), último video de Leticia Obeid (Córdoba, 1975) en el Museo Histórico Provincial Marqués de Sobremonte, su novedad parece ingresar en un extraño fulgor subterráneo conformado por diferentes obras en red que implícitamente se citan sin salir del todo a la superficie. Ellas coinciden en una frontera indecible entre la alta cultura y lo perdido en el folklore vernáculo. Los recorridos que componen se inscriben en la larga duración de estas instituciones que han sobrevivido en el tiempo transformando sus fines y sus ámbitos de irradiación.

2 Con estas palabras el Gobierno de Córdoba, de signo justicialista, da cuenta de la posición estratégica de la provincia en la geografía del país. Introducimos el *slogan* porque la relación entre arte, vida y política que trabajamos aquí se vincula con problemas coyunturales específicos asociados a la espacialidad y al territorio.

Obeid arma una selección personal con el registro de inventario del museo. Del orden del catálogo, del cual disponía para su proyecto, extrajo un conjunto de imágenes que intercala con recuerdos. Podríamos preguntar, entonces, en esta segunda escena ¿cómo llegar al presente desde una colección de objetos catalogados, reubicados, apaciguados por la nomenclatura del archivo? ¿cómo retornan esos objetos, bajo qué pautas, con qué carácter? Las preguntas pueden ayudar a distinguir un movimiento de transposición en Obeid, porque la artista recupera con las imágenes la experiencia de recorrer ese mismo edificio en otro tiempo, en la época en que se mudó a la capital cordobesa para estudiar artes. Mientras pasan los objetos que toma del fondo documental, una voz en *off* les agrega un relato. Con ese recurso el video adquiere un carácter de intimidad. Como afirma Walter Benjamin en un breve texto de 1931 titulado “Voy a desembalar mi biblioteca” coleccionar es un intento de ordenar el pasado. Ese orden, dice Benjamin (2010), “es solamente un dique contra la riada de recuerdos que va inundando al coleccionista” (p. 337). El dique aquí es la voz en *off* de Obeid.

Así, más que repetir una nomenclatura, en efecto, este es un ejercicio de extracciones disimulado bajo la lengua de la historia. Obeid toma las piezas del acervo, las ficciona, devuelve una parte al espectador, pero arma con el conjunto una autobiografía de juventud. Es el uso de los archivos, la posibilidad de abrirlos desde los espacios del arte lo que expone. Para narrar el relato de una vida la artista desempolva

unos zapatos viejos: mientras vemos las fotos de diferentes calzados en pantalla –rastros de un tiempo anterior unidos por el domicilio en el museo– Obeid recuerda sus propios pasos por el centro de Córdoba cuando recién llegada a la ciudad intentaba memorizar sus calles. Así logra recorrer en video, con apenas pocas fotos y unos croquis antiguos hallados en el fondo documental, aquellas calles de la zona mayorista donde se ubicaba su departamento de alquiler.

Son muchos años pero no obstante, por la elección del soporte y por la forma del relato, es decir, por el recurso formal, Obeid es contemporánea de los objetos centenarios del catálogo del museo. Sus latencias cruzan el pasado histórico, la juventud y el presente de la producción, cada

pieza recorre todas esas distancias. O dicho de otro modo, puede verse en video cómo las escenas integran un tiempo apropiado y revuelto. En el frenesí de unas sillas que pasan cuadro por cuadro a toda velocidad o luego, en la mano de Obeid cuando repasa bordes calcando imágenes fotográficas del archivo transcurre un tiempo hecho de piezas multiplicadas en un montaje delicado entre materia y vida.

En 2018 la Galería Hache de Buenos Aires, en una coproducción con El Gran Vidrio, montó una muestra titulada *Su aspecto es criminal, su corazón divino*. Veronica Meloni (Córdoba, 1974) colocó algunas de sus piezas en ese espacio. Una de ellas, en particular, presenta un problema del

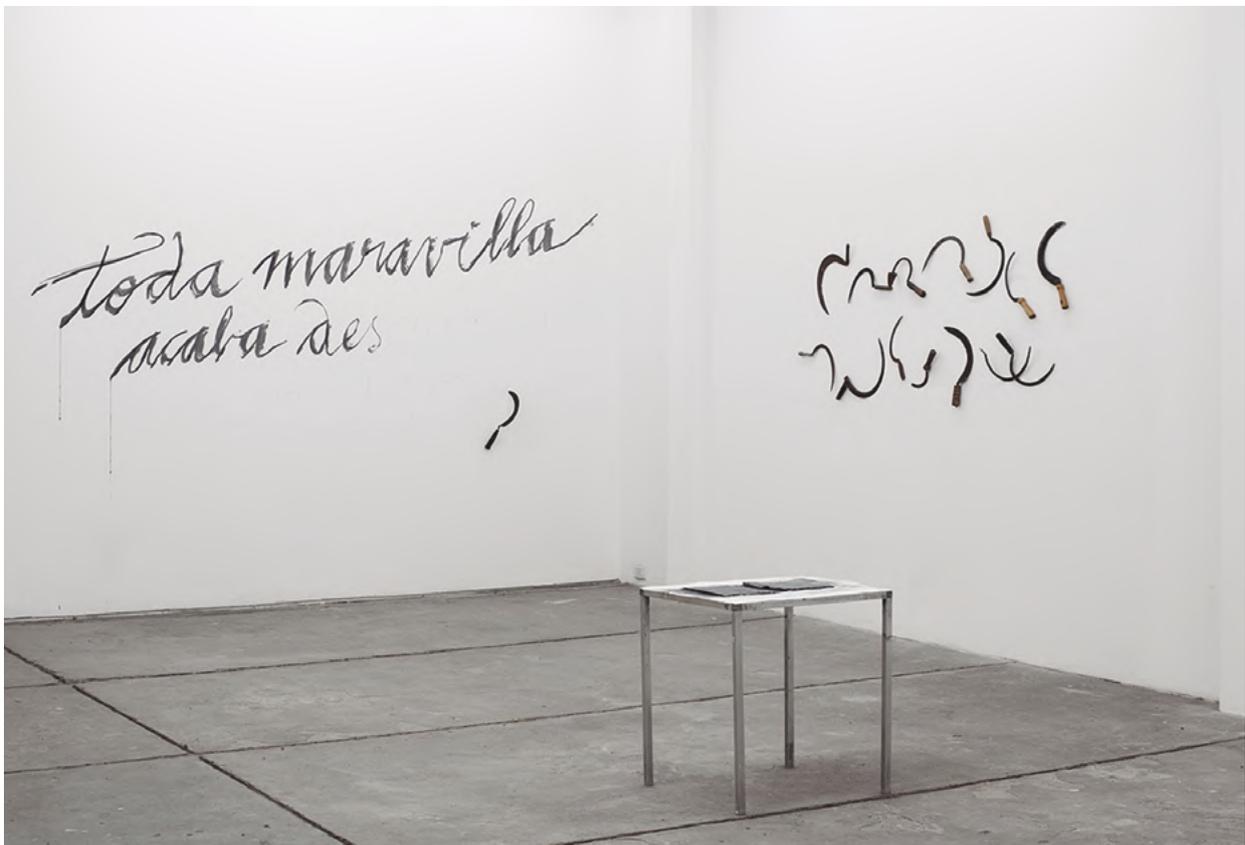


Imagen 3: Meloni, V. (2018). *Sin título* [Instalación. Tinta, hoz y objetos sobre durlock]. Fotografía de I. Iasparra. Buenos Aires, Argentina. Cortesía de la artista.

lenguaje. Es una obra sin título, escrita o punzada con una hoz de una colección de hoces que ella coloca en exhibición en una pared contigua a la frase escrita de la cual nos ocupamos. En el texto se lee: “toda maravilla acaba des” y la última ese, delineada ya casi sin tinta, desvanecida, queda en suspenso y se completa en relación con la pared blanca sobre la que se apoya.

La frase se sostiene con cierta elegancia, en una cursiva anticuada que convive en conflicto con los artefactos que la rodean. Todo en un espacio a medio derrumbar tomado por los tonos grisáceos que predominan entre la oposición del blanco de las paredes y el negro de las estructuras metálicas de Eugenia Calvo o sus dibujos; grises que se distinguen incluso entre las hojas caladas de Lucas di Pascuale y los rasguños de Susana Gamarra (que al parecer intentan interrumpir el recorrido visual con sus colores primarios, pero apenas salpican tímidamente el paisaje monocromático); un contraste que dialoga con el grafito de Elena Loson o el negro de las letras dispersas de Ivana Vollaro, las cuales completan la propuesta de la exhibición porteña.

De Meloni quisiéramos decir, entonces, que muestra allí un poema inconcluso. Una escritura interrumpida por la falta de tinta o por la pereza de escribir, quizá expresión misma del agotamiento de quien quiere decir algo ya sabido, algo para nada nuevo. Porque no es en la sintaxis o en la gramática donde el verso cobra forma definitiva, sino en el modo preciso en que las palabras se inscriben sobre la pared. Ese cruce es la clave desde donde quisiéramos enfocar un problema

que atraviesa la cuestión de los soportes en el terreno mixto del arte contemporáneo y la poesía en sus derivas visuales³. En los soportes fijos aparece una idea específica de espacialidad que en el establecimiento definitivo de la virtualidad aún está en vigencia. En este sentido, si la hegemonía de los medios impresos ha acarreado un cierto reparto visual de la información, hay un proceso de reestructuración del pensamiento que puede explorarse a la luz de las posibilidades técnicas del presente.

Hay una expresión conocida de Libertella (1990) respecto de la obra de Mirtha Dermisache, dice que la tarea de la artista es de un “desarme del medio” (p. 24). Libertella usa la expresión para referirse a los tabloides sobre los que ella despliega sus grafismos. Buscaremos resituar ese diagnóstico para la obra de Meloni. Pues en su obra es visible la superposición de capas: en el paso del soporte papel, materia tradicional de la escritura, al soporte en pared hay una insistencia que subraya la importancia de la hendidura y del agregado de la tinta para la escritura. Es decir, por sobre la precisión semántica o gramatical y por sobre la velocidad comunicativa de la expresión, la condición formal del agregado de materia es lo que otorga densidad a su gesto de escritura.

3 Como dijimos, este artículo forma parte de una investigación en curso. Allí las diferentes poéticas que analizamos, entre las cuales se encuentra la de Verónica Meloni, se inscriben en la estela de los conceptualismos latinoamericanos y de la discusión entre materialidad y desmaterialización que abarcó buena parte de sus búsquedas. Las agrupamos bajo el nombre de *poéticas visuales* para señalar el cruce entre dos territorios de experimentación. Consideraciones más amplias de estos temas están trabajadas en “Materialidad, desmaterialización. La imaginación territorial conceptualista” del libro *Pulsiones materiales* (La Rocca, 2022).

Por ello, la relación entre los disponibles técnicos, la composición y las materialidades constituye el tercer orden de este artículo.

Con el trazo de la hoz que raja el blanco del muro y en la tinta que se añade a esa rajadura reaparece la movilidad de un cuerpo que lleva y trae del tintero al soporte la materia que añade. La posibilidad de agregar capas en un soporte fijo, en este caso la elección de la pared, cita la técnica del montaje tan apreciada por los artistas del siglo XX. Pero la escala de la frase exhibe además el gesto agrandado de una promesa arrancada a la hoz como instrumento para escribir. La obra de Meloni trae póstuma y efímera la tradición de la hoz y el martillo, un archivo de la cultura contemporánea que vuelve desplazado a interrogar sobre la fuerza material del presente.

De esta escritura, de su escala singular, podríamos deslizarnos sutilmente, sobre el final, hacia el pulso tembloroso de una serie de firmas. Leticia Obeid tiene una cierta afición: calca la firma del Marqués de Sobremonte o la de la profesora Aida Carballo, también la del crítico alemán Walter Benjamin. De esas reproducciones surgen unos contornos miméticos. Hay una fuerte similitud entre original y calcado, pero Obeid prefiere hacer ver lo inimitable entre los trazos. Cuando en *Trabajos Prácticos* (2021) muestra el ejercicio de la transposición, hoja sobre hoja o la hoja sobre una pantalla, la fuente de abajo se trasluce y muestra la firma original. Puede verse en el video la mano, la lapicera y la hoja de calcar. Lo llamativo es que no falsifica, sino

que hace pasar por su pulso uno ajeno, superponiéndose. Hay una insistencia en la mano de la artista, instrumento o sostén de una transformación perdurable sobre las cosas. En efecto, no es solo un traslado, más bien es la variación o práctica de un desvío.

Con las firmas insiste en una clave recurrente de su obra, cada intento parece ensanchar las linealidades teleológicas, socava la inercia apática de las cosas y siempre registra el episodio en video. Así, Obeid prueba retener el momento en que la tinta pasa por la hendidura de lo inscrito. Quizá, podríamos inferir, haya allí un recuerdo de la infancia en las afueras de la ciudad capital, el recuerdo de las máquinas del arado en los campos del crecimiento sojero, sus surcos permanentes, su forma de tallar la tierra y de modificar su fisonomía. El proyecto colectivo nacional que la artista mira mientras pasea lleva a esta compulsión por acercarse lo más posible al lenguaje del surco, a la grafía de una lengua incomprensible, grabándola. Lejos de detenerse frente a la letra, el dibujo de la tierra sobrepasa el territorio del recuerdo. El ensanchamiento plástico cruza los campos del arado, los ríos o caminos, pasa de las poéticas visuales a las poéticas literarias y excede así la percepción de un tiempo estable.

Desde ese cruce, lejos de una propuesta de falsificaciones, la artista busca con el calcado replegarse en el tiempo de alguien más. Lleva algo de ese pulso ajeno a la vivencia propia. Parece la escena de una demora que valora el tiempo, lo inútil y el trazo único de cada intento. Porque

¿qué hace una firma original sino incrustarse en la aporía de una voluntad verticalista respecto de la materia de trabajo? Y sin embargo ¿es posible permanecer aún hoy en ella, sostener el tiempo único de ese pulso subjetivo? La firma calcada, desfasada de sí o abierta a la superposición remueve el terreno de una autoría relativa, para encontrar, quizá, un flujo que no abandona el valor del trabajo, su posibilidad de circulación y venta, pero insiste en la tarea de imaginar una tradición entremezclada⁴, una imaginación metamorfoseada y conjunta.

TEORÍA IMAGINADA

Puestas lado a lado, en este recorrido, las obras forman una zona de exploración. Las escenas muestran cómo se construyen vínculos entre lo arcaico y lo reciente. Ellas exponen las relaciones entre lo que se pierde y lo que se recupera en la pincelada manual o el surco de la inscripción. En tanto participan de una manera de hacer, de un modo de conocimiento, configuran formaciones materiales complejas. Es decir, las obras no son solo resultados de una

serie de variaciones y lejos están de detener su movimiento cuando son expuestas o compradas para una colección. Una comunidad material se articula en torno a ellas.

Por ello quisiéramos finalizar con una última cuestión de orden reflexivo respecto de los abordajes teóricos en artes. En una publicación reciente Quaranta (2022) diagnosticaba una retracción de la crítica de arte. En su lugar, ubicaba la tarea de la curaduría como un espacio cuasi análogo, pero que según su perspectiva se acomoda mejor a las transformaciones contemporáneas del campo. Afirma la diferencia en los siguientes términos, dice: “El curador toca, pica, casi talla la pieza. Establece un contacto directo, intuitivo y racional”, en cambio el crítico “gira en torno de la pieza para determinar su valor, pero desde una mirada originalmente lejana”. Luego, casi inmediatamente acerca ambas posiciones, refiere a la curaduría como una extensión de la crítica “por otros medios” (p. 50).

En tal sentido quisiéramos sugerir la inclusión de la teoría en aquel debate. Así, los motivos que surgen de la lectura conjunta entre imágenes y conceptos conforman un paisaje propio en el territorio de las artes. En cuanto *teoría imaginada* pensamos esta relación, que está próxima a los acercamientos curatoriales, críticos o biográficos, pero que a la vez, constituye un espacio diferenciado. Modificándose según los movimientos de la disciplina y sus transformaciones, esta teoría ya no trabaja *sobre* las obras sino más bien construye *junto con* ellas un espacio.

⁴ En el XI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes (CAIA, 2021) Fernanda Pinta y Mariana Catalin conversan sobre lo contemporáneo en la mesa “El síntoma del final o el malestar de lo contemporáneo”. La historiadora comenta una lectura del fósil en la obra de Obeid. Si aquí nos ocupamos del arado en cuanto *rayadura* y rememoración, allí se desarma la escatología rígida de un futuro posthumano ante el trabajo de la artista en un museo de Ciencias Naturales. Así, de acuerdo a la lectura de Pinta, la geología más que traer tiempos anteriores se ubica en un vórtice entre presente, pasado y porvenir. La lectura de la historiadora insiste en la clave temporal para pensar la obra de Obeid, por eso sugerimos este material para su consulta. La conversación está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=I9v8PE4iPJM>.

Si el carácter horadado de las imágenes permite hurgar allí donde las reflexiones parecen vaciarse, entonces la *teoría imaginada* usa sus manos o pinzas para extraer de entre las cenizas, en los huecos abrasados de estas escenas, detalles menores que atan o ligan ideas inestables. Esa es la tendencia especulativa de la teoría, un vínculo coyuntural donde ensayar posibles escenarios y sedimentar comunidades futuras. Pues los ecos de la imagen llegan de temporadas anteriores, pero también del terreno rocoso de un futuro inhóspito que cobra forma y con el cual se trabaja para comprender en ese destino un tiempo todavía posible. Por ello el presente trepa, por un espacio a la vez alucinado e histórico y en ese trance inventa una manera de hacer de esta actualidad algo así como una morada.

Estar en el presente es arrojar anzuelos hacia otras épocas para revivir o imaginar ficciones inesperadas. En los registros de la historia, diarios personales, manuscritos, narraciones de viajes, encuentros posibles, insisten algunos paisajes conocidos. Ellos configuran cruces extemporáneos que lejos de ser una llave segura para abrir todas las puertas, un *anacronismo ganzúa* que permitiría mezclarlo todo sin distinción, es primero esas puertas y ventanas ya abiertas por las que nos asomamos a recoger un programa común para hacer el presente más habitable. Como con la *lucciola pasoliniana*, la acomoda-

dora de los antiguos cines –según lo cuenta Didi-Huberman (2012) en *Arde la imagen*– que con su linterna permitía avizorar lugares donde sentarse a mirar aún en penumbras las escenas previas al recomienzo de una película, del mismo modo, decimos, la bruma del presente se cruza con haces de luz. De tales encuentros surge la fisonomía singular, en el cada vez de la reposición estética, de un tiempo que toca y conmueve, sea por su hostilidad o por su apertura.

Ese tiempo indica un modo de estar que induce a la acción en el ritmo compositivo de una comunidad entremezclada. Desde allí podemos imaginar un futuro para las imágenes contemporáneas. Entre floreros y poemas, en la red de mutaciones formales y con sus temporalidades impuras, las imágenes y el pensamiento configuran una zona rica para la composición.

Cómo citar este artículo:

La Rocca, P. (2022). Flujo de recuperación de imágenes. Tres episodios del arte argentino actual. *Artilugio Revista*, (8). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/38503>.

Referencias

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es lo contemporáneo? (C. Sardoy, trad.). En *Desnudez* (pp. 17-29). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Benjamin, W. (1982). Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs (J. Aguirre, trad.). En *Discursos Interrumpidos* (pp. 89-135). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2010). Voy a desembalar mi biblioteca. Un discurso sobre el coleccionismo (J. Navarro Pérez, trad.). En *Obras Completas Libro IV, Vol. I* (pp. 337-345). Madrid: Abada.
- Contreras, S. (2010). Cuestiones de valor, énfasis del debate. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 15, pp. 1-10. Recuperado el 08/07/2022 de <https://www.cetycli.org/cboletines/contreras.pdf>.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca de Juárez: Ediciones Ve.
- La Rocca, P. (2022). Materialidad y desmaterialización. La imaginación territorial conceptualista. En J. Jorge. B. Zalazar (Comps.), *Pulsiones materiales*. Buenos Aires: Teseo. Recuperado el 08/07/2022 de <https://www.teseopress.com/pulsionesmateriales/chapter/materialidad-y-desmaterializacion-la-imaginacion/>.
- Libertella, H. (1990). *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo editor latinoamericano.
- Neuburger, A. (2020). El presente y sus restos. Arte, literatura e imagen en la estética contemporánea. *La Palabra*, 37, pp. 41-56. Doi: <http://dx.doi.org/10.19053/01218530.n37.2020.8950>
- Quaranta, M. (2022). El avance de la curaduría frente a la retracción de la crítica. En S. Gil et al., *Concurso de Ensayos Críticos de Arte Argentino y Latinoamericano 2021*. Buenos Aires: Fundación Proa.
- Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Buenos Aires: Anagrama.

Biografía

Paula La Rocca

AUTORA

Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente cursa el Doctorado en Letras en la misma Universidad con una beca de Conicet. Trabaja en el Instituto de Humanidades (IDH) en el área de la estética y la crítica. Desarrolla su actual investigación sobre la relación entre visualidad y escritura en poéticas contemporáneas. Es Profesora Adscripta de la cátedra Elementos para una teoría del arte en la Facultad de Artes (UNC) y de la cátedra de Hermenéutica de la Escuela de Letras en la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC).

Activismo artístico y crisis planetaria. Resistencia y *communitas del dolor* en los discursos de *ContraArte*

Artistic activism and planetary crisis. Resistance and
communitas of pain in the discourses of *ContraArte*



Baal Delupi

Universidad Nacional de Córdoba
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Córdoba, Argentina
baal.delupi@mi.unc.edu.ar
<https://orcid.org/0000-0001-7697-3325>

Recibido: 24/02/2022 - Aceptado con modificaciones: 17/06/2022



DOI: <https://doi.org/10.55443/artilugio.n8.2022.38476>



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/pr5xakmrw>

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo analizar las construcciones sociodiscursivas del grupo de activismo artístico *ContraArte*, gestado en la ciudad de Córdoba hace trece años. Específicamente, nos interrogamos por las acciones llevadas adelante en el periodo 2021 en contra de la empresa Porta Hnos. que ha producido contaminación en la zona sur de la ciudad, dejando a cientos de familias con distintos tipos de secuelas.

En primer término, introducimos al lector en la importancia que tienen las acciones artístico-políticas a favor del medioambiente, para luego carac-

Palabras clave

Activismo artístico, Medio ambiente, *ContraArte*, Análisis del discurso, Protesta



terizar los derroteros del grupo *ContraArte*. En segundo lugar, expondremos el prisma teórico que opera como punto de partida, seguido por el análisis de las fotografías de la red social Facebook que muestra la intervención muralista que el grupo lleva adelante en el barrio San Antonio. Los resultados de investigación revelan la construcción de un cronotopo de resistencia y disidencia a favor del medio ambiente que configura una *communitas del dolor* (siempre marginal) al interior del discurso social argentino.

Abstract

This article aims to analyze the sociodiscursive constructions of the group of artistic activism *ContraArte*, born in the city of Córdoba 13 years ago. Specifically, we asked ourselves about the actions carried out in the period 2021 against the company Porta Hnos. that has produced pollution in the southern area of the city, leaving hundreds of families with different types of consequences.

First, we introduce the reader to the importance of artistic-political actions in favor of the environment, then characterize the directions of the *ContraArte* group. Secondly, we will expose the theoretical prism that operates as a starting point, followed by the analysis of the photographs of the Facebook social network that shows the muralist intervention that the group carries out in the San Antonio neighborhood. The research results reveal the construction of a chronotopo of resistance and dissent in favor of the environment that configures a *communitas* of pain (always marginal) within the Argentine social discourse.

Key words

Artistic activism,
Environment, *ContraArte*,
Discourse analysis, Protest

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas, la preocupación por el medio ambiente se ha vuelto una temática recurrente en los discursos activistas. La escasez de recursos como el agua o la energía, la producción de alimentos sin ninguna conciencia ambiental ni animal, la contaminación con distintas sustancias que modifica nuestro ecosistema, la matanza indiscriminada de animales y la extracción de minerales hace que la tierra esté sufriendo modificaciones permanentes. Se secan los ríos, se queman los bosques, se extinguen especies y mueren personas.

Frente a este panorama, científicos de todo el mundo denuncian la agresión contra el planeta y alertan de las consecuencias vigentes y de otras que pueden venir en pocos años. En 2020 se publicó un documento llamado “La tragedia ambiental de América Latina y el Caribe” que sintetiza la preocupación por el medio ambiente en la actualidad:

El deterioro ambiental a nivel planetario es dramático. Es sabido que, al menos en lo que respecta al cambio climático, el planeta ha sido empujado a un nuevo estado (“estado no análogo”) en el que las condiciones climáticas y otras variables ambientales se han salido del rango de, al menos, el último medio millón de años (IGBP, s/f). En el informe elaborado en 2019, la Plataforma Intergubernamental Científico-normativa sobre Diversidad Biológica y Servicios de los Ecosistemas (IPBES) advierte que se detecta una declinación sin precedentes de la naturaleza y de los servicios ecosistémicos, y una aceleración de las tasas de extinción de las especies, algo que solo puede re-

solverse mediante “cambios transformativos” (Gligo *et al.*, 2020, p.16).

Haciendo un recorte sincrónico, es posible identificar un estado de discurso social (Angenot, 2010) que de a poco va colocando el tópico medioambiental en un centro de la hegemonía discursiva. Sin embargo, más allá de todas las advertencias, los políticos siguen haciendo negocios con nuestros árboles, montañas y ríos; el capitalismo nos enfrenta a la posibilidad de un mundo distópico sin precedentes y aunque cada día salgan a la venta productos saludables y muchos separemos la basura (acciones necesarias para los tiempos que corren), la gran masa ciudadana parece no tomar conciencia de los efectos que puede tener en la especie humana.

Un ejemplo que muestra el estado de discurso sobre el tema quizás sea la película “No miren arriba” de Netflix, con un elenco estelar que cuenta con nada más ni nada menos que Leonardo DiCaprio, Meryl Streep, Jennifer Lawrence, entre otros. Pero que se tematice el asunto no quiere decir que la solución esté por llegar, aunque es notable que mientras más personas denuncien la destrucción del medio ambiente, más conciencia habrá de parte de los ciudadanos. Recordemos que todo discurso implica una representación del mundo sobre los objetos que nos rodean, por tanto mientras más cosas se tematizan y se digan en contra de la contaminación, más posibilidades de combatir el problema tenemos puesto que, como nos enseñaron Verón

y Sigal (1986), la lucha por el poder se da en el plano simbólico.

En el ámbito académico, y particularmente en las ciencias sociales, hay escritos significativos sobre el tema. Una referencia destacable son los textos de Maristella Svampa quien viene denunciando la extracción y explotación indiscriminada de recursos naturales en Latinoamérica. En *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina* (Svampa, 2019) o en su más reciente trabajo junto con Enrique Viale, *El colapso ecológico ya llegó. Una brújula para salir de los modelos de (mal)desarrollo* (Svampa y Viale, 2020), la autora señala cómo el planeta está siendo destruido inclusive bajo el discurso de la “equidad”. No hay mejor vida posible si no se deja de explotar de manera indiscriminada los recursos que nos mantienen vivos, dice la autora.

Respecto al cruce entre arte y medioambiente, la investigadora Lopardo (2020) viene analizando las acciones del artista drag Maximiliano Mamani: Bartolina Xixa, una dragqueen jujeña que se presenta como una chola que denuncia el extractivismo a partir de diversas intervenciones performáticas; por otra parte, Marín Ruiz (2015) analiza el arte medioambiental como sinónimo de arte ecológico en el marco de un estudio crítico de las relaciones entre arte y ecología. Por último, este mismo número de la revista es otro ejemplo de cómo la problemática ambiental está siendo pensada en el campo del arte, en un estado de discurso atravesado por la problemática del COVID-19.

Más allá de la poca presencia de discursos a favor del medioambiente en muchos políticos y medios de comunicación, es notable la cantidad de activismos que en los últimos años han denunciado los peligros de la contaminación. Quizás el ejemplo más paradigmático sea el de la sueca Greta Tunberg, quien se hizo famosa por denunciar las consecuencias del calentamiento global increpando a los líderes a que hagan algo al respecto. En Latinoamérica, hay muchos movimientos feministas que tienen como consigna principal la lucha a favor del medioambiente, agrupaciones sociales que realizan actividades de reciclado y cuidado de la ciudad, y referentas como la argentina Nicole Becker que pronuncian discursos en espacios de gran poder político. Es decir que, en términos de Bajtín (2005), hay discursos que se encadenan a otros formando una matriz polifónica y dialógica que cristaliza signos multiacentuados epocales para denunciar el capitalismo voraz que se lleva puesto a toda la especie humana.

De todos esos activismos, en este trabajo nos interesan aquellos que emplean recursos artísticos generando una nueva repartición de lo sensible (Rancière, 2004) en el plano simbólico. Nos referimos a lo que se conoce como grupos de artivismo o activismo artístico que tienen como objetivo denunciar distintas desigualdades sociales a partir de dispositivos estéticos. Es posible identificar en Argentina muchos de estos espacios en las vanguardias de los sesenta y setenta (Longoni, 2009); en la ciudad Córdoba, por ejemplo, es posible trazar un recorrido desde

el Artistazo de 1985, pasando por Las chicas del chancho y el corpiño en los noventa, Urbomaquia en el 2001 y el Estudiantazo de 2011, momentos en los que el arte salió del taller a la calle para protestar de manera creativa, lo que generó, a diferencia de la denuncia tradicional (marcha, cántico, bombos y platillo), performativos políticos como mediadores evanescentes que construyeron escenarios liminales (Diéguez, 2014), intersticios fronterizos como puentes que permiten pasar de una realidad a otra.

Específicamente, nos centraremos en un grupo en particular que ha dedicado algunas de sus intervenciones callejeras a la cuestión del medioambiente. Nos referimos al colectivo *ContraArte* creado en el año 2009 que sigue vigente hasta nuestros días. Nos proponemos analizar, desde una perspectiva sociosemiótica, los sentidos políticos que se desprenden de las imágenes que el grupo compartió en su red social Facebook, a raíz de la intervención contra la empresa Porta Hnos. dedicada a la producción de alcohol que ha dejado múltiples consecuencias en los vecinos de los barrios cordobeses Inaudi y San Antonio. Será posible identificar, a partir de las regularidades en la materialidad discursiva, un cronotopo particular de resistencia y disidencia que configura, a su vez, una *communitas del dolor* que es siempre marginal respecto de lo instituido.¹

El colectivo se encuentra conformado por distintas artistas plásticas y visuales de la ciudad, entre las más reconocidas se pueden nombrar a Liliana Di Negro, Marcela Majluff y Roberto Riachi. Más allá de las entrevistas realizadas al grupo y algunas pocas indagaciones, consideramos que hay escaso material de todas las intervenciones que llevaron adelante en estos trece años. Todas las acciones se pueden encontrar en la página Facebook (no tienen sitio web propio) y lo más antiguo está alojado en Youtube. Es importante remarcar que dicha red social ha funcionado como caja de resonancia de las manifestaciones de este espacio artístico-político, convocando a ciudadanos por ese medio.

Todo comenzó en diciembre de 2008 cuando la artista Dolores Cáceres y otros colegas, caracterizados como campesinos chinos, sembraron una hectárea de soja en los jardines del reconocido Museo Caraffa de la ciudad de Córdoba. La obra se llamó “Qué soy”, jugando con las palabras “soy” (soja, en inglés) y “sou” (soja, en chino antiguo). Esa acción se enmarcó en pleno conflicto con los sectores del campo por la Resolución 125 que generó polémicas a nivel nacional y provocó cortes de rutas de parte de sectores agrarios contra el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner. La muestra tuvo el rechazo de ciudadanos y artistas que se movilizaron hasta el lugar, lo que obligó la presencia policial en el museo. De ese reclamo surge el grupo *ContraArte*, que decide salir a la calle para denunciar las desigualdades a partir de recursos estéticos.

¹ Para más información sobre construcciones discursivas marginales se pueden consultar los trabajos que venimos realizando en el proyecto de investigación consolidar con financiamiento SECYT-UNC “En los márgenes: sujetos, discursos y políticas de vida en la contemporaneidad” bajo la dirección de la Dra. Sandra Savoini.

Desde entonces, desarrollaron acciones con el Movimiento Campesino de Córdoba, con los ciudadanos que resisten el desalojo de villa La Maternidad, los Vecinos Unidos en Defensa de un Ambiente Saludable (VUDAS, de barrio San Antonio) y, principalmente, con la Asamblea de Malvinas Argentinas y el bloqueo que resistió la instalación de la planta multinacional Monsanto, al que asistieron regularmente por más de cuatro años. Además hicieron intervenciones en las marchas del 24 de marzo, la marcha de la gorra y en las movilizaciones por la desaparición de Santiago Maldonado, entre otras.

Un aspecto importante a destacar es que el grupo llevó adelante distintas intervenciones sobre cuestiones ambientales: además de haber realizado una acción contra la empresa Porta en 2019, participó de la movilización “el monte se defiende” en el año 2020 por los incendios que se produjeron en las sierras de Córdoba.

PERSPECTIVA TEÓRICA

Partimos de la propuesta del discurso social de Angenot (2010) para comprender las intervenciones del grupo como discursos epocales que toman voces sociales y que se ubican en un estado de sociedad particular, con una hegemonía que dictamina qué puede ser dicho y pensado en un momento dado. Nos proponemos reconstruir un estado de discurso social particular y para ello es necesario comprender los discursos de *ContraArte* como hechos sociales

e históricos encadenados a otros formando una semiosis ilimitada.

En términos metodológicos, recuperamos la categoría de cronotopo de Bajtín (1989) y la noción de *cronotopías culturales* que desarrolla Arán (2016). Bajtín plantea que el cronotopo es una configuración de tiempo y espacio de sentido que opera como un “centro organizador” de elementos compositivos de la obra, tales como argumento, género y configuración del héroe-personaje (Bajtín, 1989, p. 400). Ello propone niveles textuales diferenciables pero, a su vez, entrelazados por la funcionalidad temática de ciertas figuras semánticas (motivos), conformando así un conjunto que converge en la escenificación del espacio-tiempo representado y en “la aparición de sujetos y discursos en situaciones cronotopizadas, en una época y en un espacio determinado” (Arán, 2016, p. 143).

En esta dirección, Arán (2016) hace una relectura de la noción bajtiniana y propone la definición de *cronotopías culturales* para llevar la categoría cronotopo a cualquier fenómeno de la cultura. Para la autora dicha noción implica un

Proceso material de producción de sentido, que puede ser analizado como un discurso políglota, y cuyos anclajes significantes son espacios temporalizados, de gran densidad semiótica (lugares). La noción de cronotopía (que permite aislar el cronotopo puntual) puede funcionar como categoría de análisis semiótico que se aplica toda vez que interpretamos las formas históricas de intervenciones o prácticas que se inscriben en espacios reales y le dan su fisonomía (fija y móvil). Las cronotopías que teje la cultura se expresan como relatos:

tienen historia, memoria, variantes genéricas y argumentales, sujetos y roles (p. 149).

Por tanto, la reactualización de la categoría nos permite rastrear, en todo estado de discurso y específicamente en el campo artístico y político, cronotopías culturales particulares. A partir del análisis del discurso de las intervenciones de *ContraArte* daremos cuenta de la aparición de un *cronotopo de disenso y resistencia*. Para ello nos proponemos ver qué se tematiza (argumento) y qué visiones de mundo se expresan (Angebot, 2010), así como también los personajes, el tiempo-espacio y el género discursivo en el que se construyen decibles contra la empresa Porta Hnos., en defensa del medioambiente.

Por último, retomamos el término *communitas*, trabajado por Turner (1975) y repensado por Diéguez (2014) como un espacio de antiestructura e inversión de la experiencia y creencia, intersticios fronterizos que generan una situación liminal de “alta contaminación y densidad experiencial” (p. 25). El activismo artístico propone nuevos escenarios de *communitas* puesto que “lo propio del arte es operar un nuevo espacio de recorte del espacio material y simbólico” (Rancière, 2004, p. 33). Por tanto, mostraremos cómo en las intervenciones del grupo se observa la construcción de una *communitas del dolor* como espacio liminal que dista de la idea tradicional de comunidad.

CONTRAPORTA EN MURALES

Nos centraremos en una de las últimas intervenciones del grupo llevadas a cabo en el año 2021, en contra de la planta de Porta Hnos. que ha producido la enfermedad de muchos vecinos del lugar. Distintos profesionales de la salud y del medioambiente han denunciado los efectos tóxicos causados por el bioetanol que la planta despliega desde hace muchos años, testimonios que se pueden encontrar en los documentales sobre el tema y el reclamo judicial de los afectados. Sin embargo, lejos de que el Estado revise y controle los efectos que la planta produce en los vecinos, la empresa sigue elaborando sus productos de alcohol (alcohol de farmacia, fernet 1882, Vodka Nikov, Jamaica Rum), mientras las madres del barrio denuncian todos los años distintos problemas de salud de sus hijos y otros familiares. En este marco, el grupo *ContraArte* viene desarrollando acciones en la zona para denunciar la situación; en esta oportunidad, se propuso intervenir un mural ubicado en una plaza del barrio San Antonio.

Es importante dar cuenta de los distintos soportes y lenguajes semióticos que habilitan las vías de análisis: nos centramos específicamente en las fotografías registradas que circulan en la red social facebook y que muestran cuerpos de quienes intervienen, elementos de trabajo, dibujos, pinturas, entre otras cuestiones. Las fotografías de la preparación y del mural final operan como construcciones discursivas visuales para analizar la intervención.



Imagen 1: ContraArte (2021). Mural contra Porta Hnos. Preparación del mural. Fotografía extraída con autorización de la página de Facebook "Comunidad ContraArte".

El grupo publica distintas imágenes en su cuenta de Facebook con la siguiente descripción:

Muraleada de ContraArte en la PRIMAVERA SIN PORTA: SIN BIOETANOL EN NUESTROS BARRIOS.

Estuvimos presentes en la Jornada por Justicia Ambiental convocada desde VUDAS FUERA PORTA en barrio San Antonio de la ciudad de Córdoba. Un sector que está siendo castigado y sufriendo las consecuencias de la desidia de la justicia y las autoridades de todos los niveles. De manera ilegal, la empresa Porta Hnos. continúa con la producción de bioetanol, contaminante y riesgoso. No se puede respirar en el barrio... y los estudios revelan la presencia de veneno en la sangre de lxs vecinxs.

Nuestro apoyo incondicional para las vecinas, defensoras ambientales que siguen resistiendo los embates, por las infancias, por sus familias, por el barrio y para visibilizar un eslabón clave en la producción de la muerte del sistema agro industrial
#FueraPorta
#SanAntonio
#Inaudi
#BioEtanol
#Vudas

(ContraArte, 2019)

En muchas de las imágenes se observa la preparación para la producción del mural: artistas, vecinos del barrio y ciudadanos se proponen llevar adelante la obra de arte contra la empresa. La idea de colectividad se vuelve una recurrencia en las fotografías pero también en la

descripción que acompaña las fotos puesto que se habla de un nexo entre el grupo de activismo artístico con “vudas fuerte porta”, “nuestrxs vecinxs”, “defensoras ambientales”, “infancias” y “familias”, es decir, hay un sentido de comunidad que se vuelve recurrente en contra de la producción agrotóxica de Porta. Este no es un dato menor porque se empieza a vislumbrar un imaginario de unidad anudado por la articulación de demandas particulares, intereses comunes que implican “bienestar colectivo” versus “el negocio de la empresa”.

El mural se lleva a cabo en una “jornada ambiental”, es decir, una convocatoria para que participe un coro de voces; y no se hace en cualquier lugar puesto que un espacio público y abierto dice mucho sobre la intervención. Otro hecho significativo es que se desarrolla en una especie de plaza, espacio cronotópico trabajado por investigadoras como Arfuch (2005), configuración de tiempo-espacio reconocible en Argentina, lugar de encuentro y reclamo, de protesta social, de huellas discursivas que evocan una memoria colectiva de las plazas de Perón, de las madres y abuelas de plaza de mayo, de Blumberg, entre otras. La plaza, entonces, es un escenario con gran carga semiótica, espacio que hace inteligible el reclamo social.

El cronotopo permite identificar no solo el tiempo y el espacio, sino también el género discursivo, en este caso caracterizado como de “protesta”, una matriz genérica que hace posible e inteligible los enunciados que se producen y circulan en un estado de discurso. Tanto el for-

mato como el género definen el contenido: no es lo mismo una intervención en una pared que en una hoja o un árbol, tampoco es igual una protesta de mural clásica con inscripciones lingüísticas que una con dibujos. La idea de protesta en sí es un tipo de resistencia y disidencia contra lo instituido.

También se pueden analizar, a partir del cronotopo, los personajes que entran en escena como en cualquier estructura narrativa.



Imagen 2: *ContraArte* (2021). Mural contra Porta Hnos. Artistas y vecinos abrazados. Fotografía extraída con autorización de la página de Facebook “Comunidad *ContraArte*”.

Se puede ver a los integrantes del grupo *ContraArte* abrazados con ciudadanos al lado del mural. Otra vez el imaginario de comunidad, la unión como figura en contraposición a una empresa que casualmente se llama Porta Hnos., un nombre que se presenta como familiar² pero que en la práctica funciona como un engranaje

2 Es interesante ver cómo, en su página web, se presenta como una empresa familiar con una historia particular que pretende ser emotiva y donde se expone el sacrificio. Tienen una entrada que se llama “Historia de familia” que cuenta su historia desde 1882.

más del sistema capitalista sin ningún sentido de comunidad.

Además, la imagen donde se ubican los personajes tiene de fondo un árbol, símbolo de crecimiento y ramificación; más arriba hay un sol, figura que remite a la luz en contraposición a la oscuridad. A la derecha hay una figura antropomórfica que extiende un abrazo y a la que se le ve el corazón, y más arriba aparece la bandera wiphala, es decir, circulan los tópicos del amor, el gesto del abrazo cariñoso, la reivindicación a los pueblos originarios (que no es un dato menor puesto que muchas empresas agrotóxicas han arremetido contra ellos) y aquello que crece (como el árbol). Son tematizaciones que expresan visiones de mundo tanto de unidad como de amor y crecimiento colectivo.

La última imagen que seleccionamos para este trabajo muestra el mural completo. La mitad de la obra expone amor, alegría, crecimiento, vida y pueblos originarios –justo la parte que eligieron para sacarse la foto–, mientras que la otra mitad deja en evidencia la fábrica que contamina y asesina, los cadáveres que están enterrados debajo de la empresa y el cielo gris-violeta que arruina nuestro ecosistema. Algunas calaveras están bajo el agua, dato importante porque Porta Hnos. contamina por aire y por agua.

Se coloca la siguiente frase en el muro:

“Todos los habitantes gozan del derecho a un ambiente sano, equilibrado, apto para el desarrollo humano y para que las actividades productivas satisfagan las necesidades presentes sin comprometer las de las generaciones futuras; y tienen el deber de preservarlo”. Art. 41. Constitución Nacional (ContraArte, 2019).



Imagen 3: ContraArte (2021). Mural contra Porta Hnos. Mural completo. Fotografía extraída con autorización de la página de Facebook “Comunidad ContraArte”.

El discurso del grupo dialoga con el jurídico al citar un artículo de la Constitución que evidentemente no se cumple.

CRONOTOPO DE RESISTENCIA Y DISIDENCIA

Pintar un mural con consignas políticas no es una novedad, lo que resulta atractivo son dos cosas: las particularidades que se desprenden de esta intervención (personajes, lugar y espacio) y el cronotopo que se reactualiza. Es, justamente, siguiendo a Bajtín (2005) que se puede entender cómo en determinados momentos de crisis se cristalizan los signos ideológicos, lo cual no quiere decir que antes no existían, sino que ahora cobran visibilidad. En consecuencia, hay cronotopos que se reactualizan en momentos históricos determinados para funcionar bajo esas condiciones en términos de memoria semiótica.

De este modo, es posible identificar en las producciones discursivas que aquí analizamos un *cronotopo de resistencia y disidencia*. De *resistencia*, porque se opone a lo dado y al poder establecido para existir. El reclamo de las familias, las pruebas de contaminación y los recursos artísticos se fusionan en un grito de resistencia para subvertir lo establecido y resignificarlo. Por otra parte, decimos *disidencia* y nos referimos a la ya clásica distinción que hace Rancière (2004) entre disenso/consenso y policía/política: la policía es lo que mantiene, mediante el consenso, lo instituido, mientras que la política no es otra

cosa que el disenso, el desacuerdo que instituye algo nuevo. Se puede rastrear un cronotopo similar en antiguas intervenciones de arte y política en la ciudad de Córdoba, algunos ejemplos son las acciones llevadas adelante por el grupo Urbomaquia (2001), Las chicas del chanco y el corpiño (1996) o el Artistazo (1985). La disidencia es posible cuando se resignifica el espacio material y simbólico, algo que el arte ha sabido hacer desde tiempos inmemoriales generando una nueva repartición de lo sensible.

Seguimos el trabajo de Fernández (2008) sobre los imaginarios y las lógicas colectivas (como potencia) que se desprenden de grupos en acción, puesto que “Cuando un colectivo arma máquina en horizontalidad autogestiva y actúa en lógica de multiplicidad, sus capacidades de invención y de acción pueden ir mucho más allá de lo que sus integrantes hubieran podido calcular” (p. 300). De este modo, *ContraArte* construye una gramática de imaginación política como potencia colectiva que propone trastocar lo instituido, entiéndase “lo dado” en tanto “normal funcionamiento” de una empresa de agrotóxicos en Córdoba.

COMMUNITAS DEL DOLOR

Por otra parte, se evidencia lo que Diéguez (2016) llama *communitas del dolor* en su análisis sobre los desaparecidos en México, una situación de antiestructura donde “La pérdida como experiencia límite –el más rotundo de los límites–

que nos deja en soledad, dio lugar intempestivamente a una *communitas* que desafiaba la estructura de sumisión al miedo y corporizar el derecho público a llorar la muerte” (p. 18). En este sentido, el dolor de los familiares de las víctimas por la contaminación se hace presente en la descripción lingüística y los dibujos en el mural. *Communitas* en tanto espacio horizontal instituyente que abraza el dolor y la pérdida, que sabe que el veneno está en “la sangre”, que “no se puede respirar” y que los vecinos son víctimas del bioetanol. En ninguna imagen o escrito se ven jerarquías, no se aclara quién es del grupo, quién es el ciudadano de otro barrio y quiénes las víctimas, simplemente se muestra un “estar juntos” enfrentando el dolor, la impotencia y la pérdida.

En este sentido, es importante remarcar el rol de La Asamblea de Vecinos/as Unidos en Defensa de un Ambiente Seguro (VUDAS), que se gestó en 2012 luego de que

sus pobladores empezaron a notar olor desagradable y a presentar irritaciones oculares, dérmicas y respiratorias que fueron aumentando en intensidad e incluso algunos/as vecinos/as tuvieron que alejarse del barrio por recomendación de sus médicos. A raíz de ello, en mayo de 2013 decidieron concurrir al Hospital de Clínicas de la Universidad Nacional de Córdoba a solicitar la participación de especialistas. Ante el reclamo, profesionales de las cátedras de Cátedras de Alergia e Inmunología y de Clínica Pediátrica de la Facultad de Ciencias Médicas de la UNC e integrantes de la Red Universitaria de Ambiente y Salud (Reduas), realizaron un estudio de salud ambiental en agosto de ese año. La evaluación epidemiológica alcanzó al 74% de los habitantes del barrio y refirió una elevada frecuencia de trastornos: el 43,2% padecía cefaleas persistentes,

34,8% conjuntivitis y congestión ocular, 33,1% neumopatías obstructivas 26,6% gastritis y/o síntomas compatibles con ésta, y un 18,2% sufría dermatitis por irritación química (VUDAS, 2017, párr. 2).

Por tanto, no es un dato menor que la acción de *ContraArte* sea en conjunto con VUDAS, es decir, con víctimas y familiares del barrio que están atravesados por la pérdida. En este sentido, el colectivo de activismo artístico y los vecinos accionan en el espacio público exponiendo el dolor, la injusticia y la impotencia; intervienen un pedazo de piedra que funciona como un dispositivo de resistencia, disidencia y territorio común.

REFLEXIONES FINALES

A lo largo de este trabajo nos propusimos analizar distintas imágenes del colectivo *ContraArte* entendidas como discursos que circulan en el campo artístico y político al interior de una hegemonía discursiva que determina qué puede ser dicho y pensado.

Es indudable que los conflictos medioambientales, lejos de terminar, seguirán presentes en nuestra vida cotidiana; si no hacemos algo para combatir los problemas estructurales es posible que desaparezcamos como especie dentro de muy poco tiempo. En este sentido, la lucha de *ContraArte* contra la empresa Porta Hnos. debe leerse como un eslabón más de la cadena semiótica que lucha contra la contaminación y explotación de recursos.

El cronotopo se presenta como una categoría metodológica que permite identificar la configuración espacio-temporal particular donde se entrelazan personajes, géneros discursivos y argumentos. Creemos que es necesario seguir desarrollando la línea de Arán (2016) sobre las cronotopías culturales porque permite ir más allá de los estudios literarios para emplear la noción a cualquier fenómeno cultural.

Los resultados del análisis evidencian la construcción de un cronotopo de resistencia y disidencia que genera una *communitas del dolor* particular. De resistencia, porque se opone a lo instituido para existir; de disidencia, porque opera como dispositivo político en contraposición a la policía que ordena, jerarquiza y normaliza. La caracterización de la intervención como *communitas del dolor* es posible por las propias características lingüísticas y extralingüísticas que se evidencian en las imágenes: la convocatoria a un colectivo sin jerarquías, la inversión de la experiencia en un espacio mancomunado, el dolor (que excede al lenguaje) y la resistencia a lo dado y normalizado permiten una configuración que va más allá de la comunidad organizada tradicional.

Para finalizar, quisiéramos dejar claro nuestro interés en seguir investigando sobre colectivos de activismo artístico porque consideramos que sus discursos operan como me-

diadores evanescentes, puentes conectores que permiten imaginar otro mundo de posibles y resistir al orden capitalista mundial. Tejen *communitas* siempre marginales y logran traspasar fronteras delimitadas a partir de recursos estéticos que se diferencian de la protesta tradicional. En definitiva, el activismo artístico contemporáneo, que dialoga con manifestaciones artístico-políticas anteriores, constituye una oportunidad para denunciar todas aquellas injusticias que nos atraviesan, en este caso las relacionadas al medioambiente.

Cómo citar este artículo:

Delupi, B. (2022). Activismo artístico y crisis planetaria. Resistencia y *communitas del dolor* en los discursos de *ContraArte*. *Artilugio Revista*, (8). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/38476>.

Referencias

- Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Arán, P. (2016). *La herencia de Bajtín. Reflexiones y migraciones*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Arfuch, L. (2005). Afectos y lazo social: las plazas Blumberg. *Estudios*, 17 (primavera). Recuperado el 24/07/2022 de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/13500/13675>.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Barcelona: Taurus.
- Bajtín, M. (2005). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Diéguez I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Ciudad de México: Paso de gato.
- Diéguez, I. (2016). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Documenta escénicas.
- Fernández, A. M. (2008). *Las lógicas colectivas. Imaginarios, cuerpos y multiplicidades*. Buenos Aires: Biblos.
- Gligo, N. et al. (2020). *La tragedia ambiental de América Latina y el Caribe. Libros de la CEPAL, N° 161 (LC/PUB.2020/11-P)*. Santiago: Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). Recuperado el 05/08/2022 de <https://repositorio.cepal.org/handle/11362/46101>.
- Longoni, A. (2009): Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López. *Revista Errata*, 0. Recuperado el 24/07/2022

de <https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata0-el-lugar-del-arte-en-lo-politico>.

Lopardo, L. (2020). Performance, cuerpo y denuncia: arte contra el extractivismo. *Avatares de la comunicación y la cultura*, 20. Recuperado el 24/07/2022 de <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/avatares/article/view/6043>.

Marín Ruiz, C. (2015). *Arte medioambiental y ecología. Paradigmas de comprensión, interpretación y valoración de las relaciones entre arte y ecología (1960-2015)* [tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco].

Svampa, M. (2019). *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina*. Buenos Aires: UNSAMedita.

Svampa, M. y Viale, E. (2020). *El colapso ecológico ya llegó. Una brújula para salir de los modelos de (mal)desarrollo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Turner, V. (1975). *Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publication.

Rancière, J. (2004). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Verón, E. y Sigal, S. (1986). *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Eudeba.

Fuentes

ContraArte (2019). Comunidad ContraArte [página de Facebook]. Recuperado el 24/07/2022 de <https://www.facebook.com/contraarte/>.

VUDAS (2017). Vecinos Unidos en Defensa de un Ambiente Seguro. Recuperado el 24/07/2022 de <https://vudas.wordpress.com/acerca-de-nosotros/>.

Biografía

Baal Delupi

AUTOR

Doctor en Semiótica por el Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Córdoba. Becario de finalización doctoral por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Integrante del proyecto con financiación SECyT consolidar Tipo II “En los márgenes. Sujetos, discursos y políticas de vida en la contemporaneidad”, del equipo de investigación “Discurso Social. Lo visible y lo enunciable” del CEA-FCS-UNC, dirigido por Sandra Savoini.

La lucha por el agua en Mendoza. Una lectura desde la *performance*

The struggle for water in Mendoza.
A reading from performance



Marina Laura Sarale

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Universidad Nacional de Cuyo

Mendoza, Argentina

msaralellaver@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-6013-7218>

Recibido: 01/03/2022 - Aceptado con modificaciones: 21/06/2022



DOI: <https://doi.org/10.55443/artilugio.n8.2022.38664>



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/mrtj1rrab>

Resumen

El presente trabajo analiza desde el punto de vista de la *performance* dos eventos acontecidos en Mendoza durante la lucha por la defensa del agua y en contra de la megaminería contaminante. Tanto la Marcha más grande de la historia como la Marcha de los tambores por el agua presentan características singulares que las distinguen de otras manifestaciones porque en su desarrollo alcanzan el estatuto de performance artística. Tales características son analizadas a partir de estructuras y convenciones particulares presentes en cada una. Además, observamos cómo opera en ambos eventos la multimedialidad en lo que se conoce como *constelaciones de performance*.

Palabras clave

Extractivismo, Mendoza,
Lucha por el agua,
Performance, Constelación

Artilugio, número 8, 2022 / Sección Reflexiones / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



Finalmente, realizamos una breve reflexión comparativa sobre una obra de teatro inspirada en las manifestaciones de diciembre desde el punto de vista del archivo y el repertorio.

Abstract

This paper analyses from the point of view of performance two events that took place during the struggle for the defence of water in Mendoza and against polluting mega-mining. Both The Largest March in History and The March of the Drums for Water present unique characteristics that distinguish them from other demonstrations because in their development they attain the characteristics of performance art. These characteristics are analysed on the basis of the particular structures and conventions present in each. In addition, we observe how multimediality operates in both events in what is known as performance constellations. Finally, we make a brief comparative reflection on a play inspired by the December manifestations from the point of view of archive and repertoire.

Key words

*Extractivism, Mendoza,
Struggle for water,
Performance, Constellation*

El campo de las sublevaciones es,
por lo tanto, potencialmente infinito
Didi-Huberman (2017)

Durante la última semana de diciembre de 2019 ocurrió una serie de eventos extraordinarios que movilizaron a toda la provincia de Mendoza en defensa del agua y en contra de la megaminería contaminante. El gobierno provincial, luego de las elecciones generales, se dispuso a modificar la Ley N° 7722, sancionada en 2007, que permite y regula la actividad minera limitando la utilización de sustancias químicas como cianuro, mercurio y ácido sulfúrico en todas las fases de su procesamiento: cateos, prospección, exploración, explotación e industrialización. Además, la ley establece que las declaraciones de impacto ambiental (DIA) mineras deben ser ratificadas por el Poder Legislativo. Estos dos aspectos fueron modificados en la Ley N° 9209 (Liceaga, Ivars y Parise Schneider, 2020).

La estrategia del gobierno fue aprovechar el contexto de las festividades, la fatiga, la des-

movilización y el calor de fin de año para eludir cualquier manifestación en contra de dichas modificaciones. Por militancia y activación ciudadana una multitud salió a la calle, un conjunto de singularidades expresó su desacuerdo. “El agua de Mendoza no se negocia” fue uno de los cánticos que más se escucharon por aquellos días y que aún se sigue cantando, porque el conflicto no está terminado.

El interés de este trabajo se centra en dos eventos que acontecieron durante los días que duró la protesta en las calles y que vamos a analizar como *performance*: la Marcha más grande de la historia y la Marcha de los tambores por el agua. La elección de este enfoque se basa en reconocer la capacidad de afectación que puede producir un fenómeno de estas características, por el impacto directo que provoca sobre los cuerpos y las subjetividades al presentar alteraciones o desvíos en su desarrollo que desplazan los límites de las manifestaciones convencionales.



Imagen 1: Fernández, L (2019). *Tambores por el agua*. Sin retorno [sitio web]. <https://www.sinretornofm.com/7722>.

En un primer momento daremos algunos detalles sobre los conceptos de *performance* y constelaciones de *performance*, y las nociones de *archivo* y *repertorio*. Luego analizaremos los eventos anteriormente mencionados prestando atención a una relación singular de los participantes con el objeto en cuestión, el agua. Finalmente, haremos una breve reflexión sobre una representación posterior en torno al conflicto denominada *La rebelión de las hojas*.

PERFORMANCE, UNALENTE MULTIFOCAL

Los estudios de *performance* centran su atención en la conducta, en las acciones que seres humanos y no humanos producen en determinados eventos. La idea de “conducta restaurada” o, dicho de otro modo, de que una acción nunca es ejecutada por primera vez nos da la pauta de que somos sujetos culturales dentro de una comunidad. Los pactos y las normativas que regulan la “vida social” no son fijos ni estables y tienden a actualizarse con el paso del tiempo. Pero ¿qué ocurre cuando en una comunidad la ley intenta desestabilizar los pactos y acuerdos legitimados por el conjunto?, ¿qué acciones pueden reparar el desacuerdo sin romper el lazo social?, ¿qué acciones o desplazamientos hacen de una *performance* social una artística?, ¿cuál es el límite entre ambas?

Schechner (2000) establece dos modos de comprender la *performance*: algo “es” *per-*

formance o algo se puede analizar “como” *performance*. En este caso, la segunda opción nos permite repensar la producción de expresiones culturales capaces de transformar su realidad inmediata o el estado de las cosas¹ (Schechner, 2000; Taylor, 2012; Diéguez, 2014). Esto se produce a través de la instauración de la *communitas* –es decir, un espacio de transformación y tramitación para la colectividad– ligada a la esteticidad que Turner (1974) denomina “dramas sociales” al advertir una estructura dramática análoga “a la ficción escénica que opera en cuatro fases: 1) la brecha, 2) la crisis, 3) la acción reparadora, 4) la reintegración” (Diéguez, 2014, p. 43). En la tercera fase se produce un estado intersticial, un intervalo, una liminalidad, en la cual la estructura de la comunidad despoja a los sujetos de sus posiciones y estatus sociales y conforma un grupo de iguales (Barría Jara, 2011, p. 15).

A través de esta lente multifocal, abierta a diversas miradas transdisciplinares podemos observar la singularidad de un fenómeno social desde el punto de vista de acciones corporales cotidianas que, en condiciones excepcionales, devienen acciones estetizadas, acontecimientos factibles de ser analizados como *performance*. Acciones de protesta social que surgen en el marco de un conflicto con los poderes de turno y sin proponérselo adquieren cierto carácter artís-

¹ Con esto nos referimos a una transformación que excede, en el caso que nos ocupa, la cuestión legislativa o gubernamental en tanto la propia acción colectiva produce modificaciones afectivas y perceptivas en sus participantes y entre la colectividad en su conjunto.

tico-ritual. Por algún motivo, los eventos que nos proponemos analizar se inscriben en un umbral entre la *performance* social y la artística.

Otro fenómeno que nos interesa recuperar es lo que Fuentes (2020) denomina *constelaciones de performance*, es decir, las acciones que coordinan artistas y activistas dentro y fuera de las redes sociales “para generar acontecimientos colectivos y perdurables (...) un modo de acción concertada que integra acciones a través de tiempos y lugares dispares” (p. 28). Esto implica la participación presencial y/o remota en las protestas, la perdurabilidad del tema en redes sociales, la coordinación de acciones, etc.

Por último, mencionamos brevemente las reflexiones de Taylor (2012, 2015) sobre el archivo y el repertorio para considerar en el último apartado. La autora, entiende dichos términos como “sistemas de transmisión de conocimiento y memoria social” (2012, p. 153), pero considera que el archivo opera sobre la distancia temporal-espacial y esto permite diferentes lecturas sobre un mismo objeto.

LOS INICIOS DE LA REVUELTA

Entre el 19 y el 20 de diciembre, fechas significativas si de insurrecciones populares se trata², la legislatura de Mendoza aprobó las mo-

² Me refiero en especial al estallido social y político del 2001 en Argentina, cuya herencia fue intensamente discutida en este diciembre pasado al cumplirse 20 años de su irrupción.

dificaciones de la Ley N° 7722 que mencionamos al comienzo del escrito. A partir de ese momento, las asambleas que desde hace dos décadas resisten y combaten los intentos por el desarrollo minero a gran escala convocaron a la sociedad civil y la respuesta fue inimaginada. Las calles de los oasis norte, centro y sur de la provincia se colmaron. Con el correr de los días se hizo más evidente la presencia de personas de diversas edades, clases sociales e ideologías en los puntos neurálgicos de cada región. Las acciones consistieron en marchas y cortes de ruta. La magnitud de la convocatoria evidenció algunos conflictos, apropiaciones, subversiones y todo lo que puede provocar una masividad impensada.

Una de las claves para comprender el marco del conflicto tiene que ver con la singular relación con el agua que es, para los mendocinos, identitaria y mítica en la medida que constituye el triunfo del oasis sobre el desierto; la posibilidad del “hombre” de domar el desierto y transformarlo en un territorio habitable y productivo. Una transformación que se reconoce como uno de los mayores logros de la cultura, el Estado-nación y la gran inmigración europea de principios del siglo XX, en tanto configura una identidad regional hegemónica (Martín y Wagner, 2013). Vivimos en una zona sísmica, muy cerca de la Cordillera de los Andes que nos separa de Chile. Desde nuestra infancia hacemos simulacros de sismo en la escuela y actividades que nos recuerdan que el agua es un recurso limitado; la Fiesta Nacional de la Vendimia representa cada año en uno de sus cuadros fijos la celebración

del agua como promesa para el vino nuevo y para el ciclo de la vida de la producción agrícola. En tal sentido, estos discursos le atribuyen al agua un valor muchas veces sagrado que se rehúsa a poner en cuestión los problemas actuales que surgen en torno a ella, los accesos al agua potable, la distribución desigual, los avances de capitales privados sobre afluentes, etc.

El agenciamiento de diciembre encuentra en el “agua” un vértice cuya materialidad, excedente respecto de la dimensión semiótica de la práctica, permite la confluencia de múltiples tramas discursivas y territorialidades. Afectos, deseos y producción semiótica se enraízan materialmente (Liceaga, Ivars y Parise Schneider, 2020, p. 208).

Esta singular relación que mencionamos también opera sobre las organizaciones que, desde el año 2003, oponen resistencia a la exploración y explotación minera a gran escala. Los motivos principales se deben al consumo de agua que requiere la actividad y a “la potencial contaminación que esta actividad pudiera provocar sobre los recursos hídricos” (Wagner, 2019, p. 1). Entre la preservación de un recurso y la preservación de la propia vida se produce la movilización de diciembre.

LA MARCHA MÁS GRANDE DE LA HISTORIA

El primer evento denominado “la marcha más grande de la historia” tuvo lugar entre el 22 y el 23 de diciembre y fue una gran caravana que se movilizó por el acceso sur a la ciudad desde

Eugenio Bustos, una localidad del departamento de San Carlos a más de 130 km de distancia de la Casa de Gobierno. Se difundió por redes sociales un mapa que indicaba el recorrido y los horarios aproximados de llegada a puntos estratégicos para que las personas de la zona se sumaran. La acción consistió en una caminata de más de veinte horas por la Ruta Nacional 40. Autos, motos y caballos, acompañaron el recorrido y proveyeron seguridad y agua a los caminantes. El objetivo final era encontrarse el día 23 de diciembre a las ocho de la mañana en la explanada de la Casa de Gobierno. Nos apoyaremos a lo largo del trabajo, en el registro que Breccia (2019) realizó para *Lobo suelto*, porque guarda la frescura de la inmediatez y de la urgencia y logra ponerle palabras a sensaciones y afectos que describen con mucha síntesis y lucidez los eventos ocurridos.



Imagen 2: Mapa de la marcha más grande de la historia (2019). Agencia de Noticias RedAcción [sitio web].

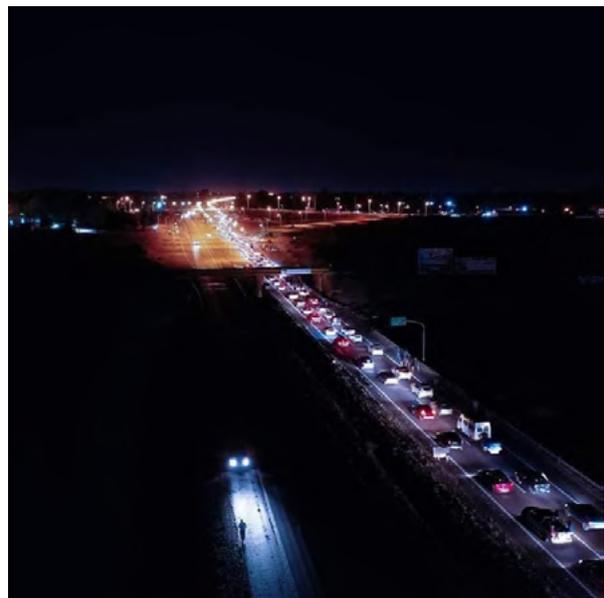
Procesiones paganas llegan de los pueblos, en autos, a pie, en bici y a caballo. Son muchísimxs, suenan mensajes todo el día, buscamos agua, y vamos a encontrarlx en la ruta, los accesos están colapsados de gente que se mira y sabe que esto es histórico. Es domingo, somxs miles tomadx por ese desborde de lo dado, lo imposible empieza a ser real y lo imaginado se ensancha (párr. 5).

La espera para quienes vivimos en la ciudad, y seguimos por medio de nuestros dispositivos electrónicos la venida de los pueblos del sur, fue “movilizante” en muchos aspectos. Las imágenes y las transmisiones en vivo que circulaban por las redes sociales incrementaban la fuerza de la acción y el deseo de encontrarnos a la mañana siguiente. En este sentido advertimos que

la presencia no tiene que ver con lo visceral de un cuerpo actuando delante de un público en vivo, sino más bien con el marco simbólico dentro del cual se invita a percibir una experiencia colectiva como una experiencia en tiempo real (Fuentes, 2020, p. 45).

Además, la magnitud de la caravana, mezcla de marcha y procesión que avanzaba y se detenía en los puntos señalados en el mapa, encuentra una dinámica particular, un código que es compartido a través de las redes y cada quien elige cómo hacerse parte. En ese sentido la marcha propone varios modos de participación que, incluso, pueden variar en el transcurso de su desarrollo debido a su durabilidad.

A la mañana siguiente, la Casa de Gobierno estaba totalmente vallada y detrás podía verse a la infantería de la policía con sus cascos y escudos imponiendo una tensión innecesaria e instaurando pánico. El recibimiento de la caravana al entrar al Parque Cívico fue de alguna manera el cierre de esa experiencia extraordinaria. La manifestación continuó de forma habitual: una concentración, luego un abrazo a la Casa de Gobierno y en todo momento cánticos, banderas y agitaciones. La particularidad fue la masividad. Se estima que hubo alrededor de cuarenta mil



Imágenes 3 y 4: Asamblea popular por el agua (2019). *Procesión de autos desde el Valle de Uco hacia casa de Gobierno.* @ambleaxelagua [Facebook]. <https://www.facebook.com/ambleaxelagua>

personas. Hacia el mediodía la policía empezó a reprimir.

Asambleas a medio camino intentan organizar cómo seguir, no hay sonido que alcance, hay cansancio, hay disputas, hay mucho llamado al pacifismo por micrófono, hay minorías no tan minorías que no aceptan el discurso de la paz, pequeñas asambleas organizan tirar las vallas, se avanza y se retrocede. No hay consenso, hay mucha gente y mucha cana (sic) (Breccia, 2019, párr. 6).

Las balas de goma y los gases lacrimógenos dispersaron la concentración de personas que, pese a todo, resistió en conjunto marchando por las calles hacia el kilómetro cero perseguidas por las fuerzas policiales³. En tal contexto, la multitud no se dejó amedrentar; se trasladó en conjunto y asistió a quienes fueron afectados por los gases y las balas. Esta acción puso en evidencia la fuerza de la movilización y la comprensión de que “la toma colectiva del espacio público es de por sí una de las formas más potentes de la performance política” (Gianonni en Fuentes, 2020, p. 18) capaz de subvertir la voluntad de un gobierno, cuya única herramienta de mediación es la represión policial. Tal como expresa Fuentes (2020),

Las constelaciones de performance proveen modalidades emergentes de “estar en contra” y de “estar juntxs” que revigorizan las democracias severamente comprometidas por medio de prácticas de agonismo que desafían los consensos neoliberales (p. 255).

Ante el avance de dichos consensos sobre recursos tan fundamentales para la preservación de la vida –que además en este caso, configuran matrices identitarias o “subjetividades hidropolíticas” (Liceaga, Ivars y Parise Schneider, 2020, p. 202)– se vuelve indispensable repensar ciertas articulaciones vinculadas a la presencia de los cuerpos en el espacio público en contra de la privatización o la regulación normativa. En este sentido, la marcha iniciada en el Valle de Uco nos permite advertir desde el punto de vista de la *performance* cómo ciertos actos vitales de transferencia, que transmiten un saber social, se resignifican (Taylor, 2012); cómo la acción habitual y cotidiana de caminar o trasladarse, de ocupar la calle en el marco de una manifestación puede tomar otras dimensiones políticas y estéticas, al modificarse la escala y descontextualizarse el uso habitual de dicho espacio. En este caso, la Ruta Nacional 40 que moviliza vehículos de norte a sur se vio poblada de caminantes, autos y motos que a baja velocidad oficiaban de “procesantes”. A este acto se suma: 1) la duración de más de veinte horas; 2) el número de participantes, mayor a diez mil personas; 3) la multimedialidad del evento, es decir, la posibilidad de participar de la acción de manera remota, a través de transmisiones en vivo por Facebook y de la circulación de imágenes y videos por WhatsApp, Instagram o Twitter; 4) la reunión de manifestantes que hasta ese momento se habían expresado en las plazas o centros de sus departamentos y fueron esperados frente a la Casa de Gobierno como cierre del evento y apertura de la protesta tradicional.

³ Debemos tener en cuenta que la provincia de Mendoza se caracteriza por tomar medidas de control social extremas y en 2018 sancionó el Código contravencional que impide el uso deliberado del espacio público y multas o contravenciones a la protesta social.

A modo de síntesis observamos que la mencionada marcha adquiere una serie de características particulares que pone en evidencia el corrimiento de un límite en su propia estructura tradicional: darse cita en un punto, marchar por un recorrido determinado, realizar un acto o no, desconcentrarse. Una marcha-procesión que articula en un reclamo político una demanda que también es de otro orden ligado a una subjetividad que no es individual sino social con respecto al agua. Esta condición hace que, desde el punto de vista de la *performance*, se instaure un espacio intersticial, liminal, que reta a los representantes de manera singular. De hecho, como se ve, la represión ocurre cuando la manifestación retoma su estructura tradicional.

MARCHA DE TAMBORES POR EL AGUA

El segundo evento, la Marcha de los tambores por el agua, tuvo lugar el 26 de diciembre por la tarde-noche. Desde que comenzó a masificarse la movilización, o quizás antes, comenzó a tener lugar un gesto muy simple: levantar ambas manos extendidas y girar los antebrazos hacia los lados. Una acción fácil de imitar que cada cierto período de tiempo, durante largas jornadas, se repetía. Un pequeño grupo la iniciaba y comenzaba a multiplicarse, acompañada de gritos y cantos. En este tipo de protestas, “el proceso de crear interferencias políticas convoca una percepción y una capacidad de respuesta

física que, en todo momento (...) descifra lo social para luego coreografiar una alternativa imaginaria” (Leigh Foster, 2016, p. 95). En alguna medida, participar con dicho gesto provocaba una integración, en una multitud caracterizada por lo diverso, que daba cierto sentido de unidad y cercanía a singularidades que no comparten espacios de socialización en el ámbito cotidiano.

El día 26, esa acción condensó, en un gesto político y estético al son de los tambores, redoblantes, cánticos, sikuris y otras agitaciones, la revuelta popular en clave de fiesta. Esa noche, luego de la marcha que reunió alrededor de cuarenta mil personas (Jardel, 2019) se armó una concentración en torno a la fuente de la plaza Independencia. Allí, los tambores, que eran muchos, sumados a la excitación de la gente, dieron lugar otra vez a este gesto de agitar las manos. A esto, se sumaron las luces de los teléfonos móviles. Luces y sombras de una misma expresión, como el agua cuando corre por un río y refleja el sol provocando destellos y claroscuros. La potencia de las imágenes que se producían e inmediatamente circulaban a través de las redes sociales otra vez alcanzaba a correr el límite de la estructura de la marcha tradicional.



Imagen 5: Fernández, L (2019). *Tambores por el agua*. Sin retorno [sitio web]. <https://www.sinretornofm.com/7722>.

Esta acción, frecuente en eventos musicales como festivales o recitales, sin dudas tomó otra dimensión en ese contexto porque reunía a los presentes en un gesto carnavalesco, sin distinciones ni jerarquías, con un único fin: la derogación de la Ley N° 9209 y la restitución de la N° 7722, contra la megaminería y el extractivismo neoliberal y patriarcal. De este modo, “lxs activistas crean imágenes y modos afectivos de relación que buscan persuadir a la opinión pública y así construir poder contrahegemónico” (Fuentes, 2020, p. 23) por intermedio de una acción que enfatiza la potencia de una *performance* poética y política y, en cierta medida, suspende el tiempo cotidiano. Un acontecimiento de desobediencia civil capaz de trastornar el poder normativo a

través de la fiesta y la reconfiguración del paisaje, transformando las calles en brazos de río, en un flujo desbordante que no da marcha atrás.

Al igual que en la Marcha más grande de la historia, se producen condiciones maximalistas que enumeramos más arriba, pero con algunas variaciones. En primer lugar, la duración no es continuada, sino acumulativa. La acción se fue imponiendo en el transcurso de los diez días que la protesta se mantuvo en las calles, pero cobró protagonismo cuando devino agua, brazo de río, fiesta al son de los tambores, la noche del 26. En este sentido, asistimos, una vez más, a un desplazamiento que excede la configuración habitual de la protesta social. A esta altura del trabajo podemos pensar que se trata de estructuras mixtas



Imagen 6: Yañez, C. (2019). *Marcha de los tambores*. El Otro [sitio web]. <https://elotro.com.ar/>

ubicadas en un entre. Por un lado, persiste la convención de la marcha; por el otro, durante su desarrollo, se subvierte el orden establecido para dar lugar a otro tipo de evento, un intersticio que genera otra ritualidad, hasta que se produce el cierre y el final.

ENTRE ARCHIVOS Y REPERTORIOS

En los días posteriores a la finalización de los eventos relatados –luego de la derogación de la Ley N° 9209, el 30 de diciembre– artistas y referentes de la cultura provincial se propusieron realizar una representación en el espacio público

sobre los acontecimientos vividos aquel fin de año.

Participaron alrededor de 60 artistas, entre actores, músicos y escenógrafos, incluyéndose la participación de la fotógrafa documental Paola Alonso (...). La dirección actuarial estuvo a cargo de Fabián Castellani, Gabriela Céspedes, Pinty Saba, Alejandro Conte, Kameron Steele, Ivana Catanese y Gonzalo Aranda, y a su vez, se contó con el apoyo de los colectivos Asamblea por el Agua y Arte por el Agua, quienes se abocaron a los roles de producción audiovisual pre y pos acontecimiento (Leyton, 2020, p. 28).

El resultado de la creación se denominó *La rebelión de las hojas*⁴ y se presentó, por única vez, el 31 de enero de 2020, en el Parque Central de la Ciudad de Mendoza. La obra se planteó desde un enfoque documental y con herramientas del

⁴ Para una lectura más detallada ver Leyton (2020).

teatro popular latinoamericano, con marcas significativas de la impronta local de Ernesto Suárez⁵, referente ineludible en teatro popular y usos no convencionales del espacio público. El evento tuvo buena recepción y afluencia de público e incluso contó con el aval de las asambleas.

Este hecho es valioso en tanto preserva, mediante una forma artística, la memoria colectiva de un acontecimiento significativo para la historia de las luchas populares de nuestra provincia y conserva una inercia sobre lo colectivo. Resulta como mínimo destacable la voluntad de permanecer en forma conjunta, poniendo a prueba la interdisciplina con un número elevado de participantes, y la capacidad de metaforizar una experiencia política tan concreta.

Se trata en ese sentido de prácticas artísticas que se configuran sobre lo urgente, emergen para visibilizar el conflicto, denunciar los atropellos que produce la desigualdad de poder, contribuir al proceso de construcción identitaria y legitimar una práctica política (Salomone, 2020, párr. 5).

Advertimos que esta obra podría comprenderse como un híbrido entre una memoria archivística, que supone una escritura, y una corporal, construida sobre el repertorio generado en las marchas. Una experiencia vivida por sus creadores, pero reelaborada y editada para narrar aquellos aspectos relevantes que enuncia Salomone en la cita. De alguna manera, un repertorio que tiene una serie de estructuras y códigos es

recuperado en clave teatral a partir de otra estructura y otros códigos.

Lo llamativo es que, tanto en el repertorio de las marchas como en la obra de teatro, prevalece el gesto identitario, la subjetividad social en relación con el agua. Vale decir que tanto los archivos como los repertorios ponen de manifiesto una serie de mediaciones que nos permiten comprender comportamientos sociales. En las marchas la *performance* se presenta como un repertorio desplazado con elementos rituales y artísticos no establecidos *a priori*. En la segunda, *La rebelión de las hojas*, a partir de un orden claro se replica y sintetiza, en una clave popular reconocible en la tradición teatral mendocina, un repertorio otro que en alguna medida condensa, como un archivo, la totalidad de la lucha de diciembre.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Si tomamos en cuenta todo lo desarrollado hasta aquí desde el punto de vista de la *performance*, podemos advertir que en los dos primeros casos analizados emerge, durante el desarrollo de la manifestación, una forma intersticial que alcanza cierta dimensión artística. Esta forma suspende, de alguna manera, la convención de la marcha e instauro, dentro de esta, otro tipo de pactos que alteran el desarrollo de los acontecimientos, con la particularidad de que estos no son pautados *a priori*, pero son lo suficientemente comprensibles para ser reproducidos por el

5 En 1973, Suárez coordinó junto a los vecinos del barrio Virgen del Valle de Godoy Cruz una creación colectiva que recuperaba los acontecimientos vividos en el aluvión ocurrido el 4 de enero de 1970.

conjunto de participantes. Lejos de despotenciar o despolitizar la protesta, le imprime una intensidad mayor que disloca el orden establecido. Ya sea desde una marcha-procesión de 130 km o a partir de un gesto corporal en un tiempo-espacio determinado, con un gran número de participantes de forma presencial y remota, podemos decir que la *performance* política excede su límite convencional y se inscribe en un umbral como una *performance* artística.

En el caso de *La rebelión de las hojas* es más evidente el pacto teatral, la *performance* artística en sentido tradicional como un ejercicio de traducción entre códigos. Si bien el espacio de su desarrollo es no convencional, sí se preservan convenciones teatrales. Sin embargo, cabe destacar que se ponen en juego un registro corporal, colectivo, vivo y otra serie de elementos archivísticos, que producen una síntesis de aquellos acontecimientos de finales de 2019, y se apela a una dimensión mítica y legendaria. Tal dimensión persiste tanto en las marchas como en la obra teatral, porque parte de la masividad de la convocatoria en las manifestaciones se anuda a este imaginario que los mendocinos tienen o tenemos sobre el agua.

Cómo citar este artículo:

Sarale, M. L. (2022). La lucha por el agua en Mendoza. Una lectura desde la *performance*. *Artilugio Revista*, (8). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/38664>.

Referencias

- Barría Jara, M. (2011). ¿Qué relata una performance? Límites y tensiones entre cuerpo, video, performance. En M. Barría Jara y F. Sansfuentes (Eds.), *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la Performance en Chile* (pp. 13-29). Recuperado el 05/08/2022 de <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/178464>.
- Breccia, F. (2019, 31 de diciembre). *Río desbordadx. Crónica del levantamiento en Mendoza*. Lobo Suelto. Recuperado el 05/08/2022 de <https://lobosuelto.com/rio-desbordadx-cronica-del-levantamiento-en-mendoza-florenia-breccia/>.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Sublevaciones*. Argentina: Universidad de Tres de Febrero.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. México D. F.: Paso de gato.
- Fuentes, M. (2020). *Activismos tecnopolíticos. Constelaciones de performance*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Jardel, P. (2019, 29 de diciembre). *LA 7722 NO SE TOCA. Movilizarse es la que va*. Sin retorno. Recuperado el 05/08/2022 de <https://www.sinretornofm.com/7722>.
- Leigh Foster, S. (2016). Coreografías de la protesta. En V. Pérez Royo y D. Agulló (eds.), *Componer el plural. Escena, cuerpo, política* (pp. 71-96). Barcelona: Mercats de Les Flors.
- Leyton, B. (2020). La teatralidad de la protesta y la urgencia de liminalidad en “La Rebelión de las Hojas”. *Revista Artescena*, 9, pp. 22-33. Recuperado el 05/08/2022 de <http://www.artescena.cl/la-teatralidad-de-la-protesta-y-la-urgencia-de-liminalidad-en-la-rebelion-de-las-hojas/>.

- Liceaga, G., Ivars, J. y Parise Schneider, N. (2020). Subjetividades hidropolíticas y megaminería en Mendoza (Argentina). *Revista de Paz y Conflictos*, (13)2, pp. 195-213. Recuperado el 05/08/2022 de <https://doi.org/10.30827/revpaz.v13i2.15545>.
- Martín, F. y Wagner, L. (2013). Agua o minería. Determinaciones y movilizaciones en la construcción pública del conflicto ambiental en Mendoza. En G. Merlinsky (Comp.), *Cartografías del conflicto ambiental en Argentina* (1a ed) (pp. 287-320). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación CICCUS.
- Salomone, M. (2020, 21 de febrero). La defensa del agua y la complicidad entre arte y política. *Unidiversidad*. Recuperado el 05/08/2022 de <https://www.unidiversidad.com.ar/la-defensa-del-agua-y-la-complicidad-entre-arte-y-politica>.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto impreso ediciones.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Turner, V. (1974). *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press.
- Wagner, L. (2019). Agricultura, cultura del oasis y megaminería en Mendoza. Debates y disputas. *Mundo Agrario*, abril-julio (20)43. Recuperado el 05/08/2022 de <https://www.mundoagrario.unlp.edu.ar/article/view/MAe106/10508>.

Agradecimientos

Agradezco a Emiliano Jacky Rosell, Camila Kevorkian, Leandro Fernández, a la Asamblea Popular por el agua y El Otro Diario.

Biografía

Marina Laura Sarale

AUTORA

Doctora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo y Diseñadora Escenográfica por la Facultad de Artes y Diseño de la misma universidad. Su área de investigación son los estudios teatrales de la Ciudad de Mendoza, en diálogo con la filosofía y la literatura. Actualmente desarrolla una beca posdoctoral otorgada por Conicet en el Instituto de Literaturas Modernas (FFyL-UNCuyo).

Hacer escena en un mundo herido: juicio, acción y comunidad en Hannah Arendt

Perform scene in a wounded world: judgment, action and community in Hannah Arendt



Maximiliano J. Chirino

Universidad Nacional de Córdoba

Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades "María Saleme de Burnichon"

maximiliano.chirino@mi.unc.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0001-6694-6825>

Recibido: 01/03/2022 - Aceptado con modificaciones: 20/07/2022



DOI: <https://doi.org/10.55443/artilugio.n8.2022.38665>



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/pc65la35q>

Resumen

Este trabajo se centra en cuáles son los posibles lugares que pueden tomar las prácticas escénicas en relación a las condiciones adversas que hacen a las formas de vida contemporáneas. Se ensayan posibles respuestas a partir de los aportes realizados por Hannah Arendt en su fenomenología de la acción articulando diversas lecturas de hacedores e investigadores de artes escénicas.

El objetivo del trabajo es indagar la relación entre prácticas escénicas y acción política. La hipótesis que se propone es que que dichas prácticas son susceptibles de operar articulaciones con la facultad de la acción a partir de tres grandes cuestiones: a) la capacidad de aparición y su condición inter-

Palabras clave

Acción política, Prácticas escénicas, Espacio público, Juicio, Comunidad

Artilugio, número 8, 2022 / Sección Reflexiones / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



subjetiva y plural; b) la constitución de la práctica política y escénica en el espacio público; y c) la capacidad del juicio estético reflexivo en relación a la construcción de mundo común.

Por último, el trabajo concluye afirmando la hipótesis, advirtiendo que las prácticas escénicas pueden ocupar un papel clave en la disputa de sentidos en torno a la construcción de mundo común. Con ello, se propone continuar indagando en torno a las articulaciones entre prácticas escénicas y políticas.

Abstract

This work focuses on what are the possible places that scenic practices can take in relation to the adverse conditions that make contemporary forms of life. Possible answers are tested based on the contributions made by Hannah Arendt in her phenomenology of action, articulating various readings of performers and researchers of the performing arts.

The objective of the paper is to investigate the relationship between scenic practices and political action. The hypothesis that is proposed is that these practices are capable of operating joints with the faculty of action based on three major issues: a) the ability to appear and its intersubjective and plural condition; b) the constitution of the political and scenic practice in the public space; and c) the capacity for reflective aesthetic judgment in relation to the construction of the common world.

Finally, the work concludes by affirming the hypothesis, noting that scenic practices can play a key role in the dispute of meanings around the construction of a common world. With this, it is proposed to continue investigating the articulations between scenic and political practices.

Key words

Political action, Scenic practices, Public space, Judgment, Community

CONSIDERACIONES DEL PROBLEMA: PENSAR/ CONMOVER NUESTRO PRESENTE

En *Entre el pasado y el futuro*, Arendt (2016) comprende que el pensamiento se abre en una hendidura que conecta el pasado con el futuro, y que dicha conexión se ha visto resquebrajada por la crisis de la tradición. En esta crisis donde la mente queda desprovista de preguntas y respuestas en relación a su tiempo, el pensamiento puede comprenderse como ejercicio y como práctica que se ancla en un presente: “el propio pensamiento surge de los incidentes de la experiencia viva” (p. 30). En un mundo herido por los distintos hechos que vuelven más hostil la vida en la tierra para los seres que la habitan, el pensamiento puede, en el marco de comprensión arendtiano, erguirse como una densa y laboriosa ocupación en torno al presente que habitamos.

En líneas filosóficas y políticas cercanas, Haraway (1995) defiende el ejercicio del pensamiento en los términos de una construcción de conocimiento situado. Contra el objetivismo de definir al pensamiento y a la teoría como construcciones meramente representacionales, señala que deben comprenderse en sus localizaciones particulares. En esta medida, indica que “los conocimientos situados requieren que el objeto del conocimiento sea representado como un actor y como un agente, no como una pantalla o un terreno o un recurso” (p. 341). En el ejercicio de esta construcción situada, Haraway (2020) pro-

pone asumir el problema que nuestro presente demanda, articulando así el pensamiento y la construcción teórica con una comprensión y responsabilidad ético-política del mundo.

Asumiendo que nuestra época contemporánea se encuentra atravesada casi indisolublemente por la figura de la crisis, podemos afirmar junto a Haraway (2020), que vivimos en un mundo donde se han visto heridas las relaciones entre los seres que habitan el planeta. La crisis ambiental, el desarrollo de la pandemia por el virus SARS CoV-2, la crisis económica, las guerras y las revueltas políticas que se han producido en los últimos años frente a la inestabilidad social y económica han intensificado el período de aceleracionismo social.

Este período de aceleración social es definido por Rosa (2019, 2010) como el fenómeno por el cual los procesos sociales, políticos, culturales y económicos se ven acelerados en relación al tiempo que comprendían en la modernidad: “podemos definir a la sociedad como una ‘sociedad de aceleración’ en el sentido de que se caracteriza por un aumento en el ritmo de vida (o escasez de tiempo) a pesar de las tasas de aceleración tecnológica tan impresionantes” (2010, p. 39, itálicas del original).

Este fenómeno, aparejado con las condiciones de un capitalismo tardío, no cesa de producir malestar en las vidas contemporáneas. Al decir de Rosa, el aceleracionismo conduce a formas de alienación social que producen un exceso de malestar en la vida cotidiana. En términos similares, López Petit (2014) denuncia que

vivimos la noche del malestar “cuando nos damos cuenta de que, en la actualidad, todo aquel que quiere vivir acaba teniendo problemas con la vida. (...) Hoy todos tenemos problemas con la vida, y esos problemas son políticos” (p. 49, itálicas del original).

Frente a este complejo escenario, la pregunta por las prácticas artísticas en general, y escénicas en particular, cobra una relevancia profunda y significativa en articulación con la pregunta política por la comprensión y transformación de nuestro presente. En principio, podemos suponer que, en la medida en que las prácticas escénicas articulan con la capacidad de sentido y percepción de los agentes, pueden ser susceptibles de interrogación acerca de su papel y/o vínculo en relación a la acción y dimensión política.

En este trabajo el objetivo es indagar la relación entre prácticas escénicas y acción política, defendiendo como hipótesis que dichas prácticas son susceptibles de operar articulaciones con la facultad de la acción a partir de tres grandes cuestiones: a) la capacidad de aparición y su condición intersubjetiva y plural; b) la constitución de la práctica política y escénica en el espacio público; y c) la capacidad del juicio estético reflexivo en relación a la construcción de mundo común.

Como marco teórico de análisis se proponen algunos aportes de la fenomenología de la acción de Hannah Arendt en diálogo con distintas/os hacedoras/es e investigadoras/es de prácticas escénicas contemporáneas. A partir de estas lecturas en diálogo, se trata de asumir

el desafío de ensayar posibles respuestas a la pregunta por las articulaciones entre prácticas escénicas y políticas en un contexto de crisis planetaria. En palabras de flores (2021), pensar/conmover los cimientos del presente y el pasado, para hacer “una política de conocimiento como producción afectiva, traer la precariedad de nuestras vidas, la rotura de nuestros cuerpos” (p. 39) a la pregunta por el presente.

VIVIR EN UN MUNDO COMPARTIDO: SOBRE LA CAPACIDAD DE APARICIÓN

En *La vida del espíritu* Arendt (2010) aborda el problema del aparecer, el hecho por el cual las cosas aparecen y se aparecen ante los agentes. Esta naturaleza fenoménica del mundo implica el hecho de que todo lo que existe presupone un espectador, en la medida en que está destinado a ser percibido por alguien. En suma, “nada de lo que es existe en singular desde el momento en que hace su aparición; todo lo que es está destinado a ser percibido por alguien” (p. 43).

Este carácter fenoménico de la existencia viene dado a su vez por el carácter intersubjetivo de la existencia humana. Los agentes llegan a un mundo que les ha precedido y parten de un mundo que continuará sin ellos. Este hecho revela la importancia que revisten los actos de aparecer y desaparecer: “estar vivo significa estar movido por una necesidad de mostrarse que en cada uno

se corresponde con su capacidad de aparecer. Los seres vivos *hacen su aparición* como actores en un escenario preparado para ellos” (p. 25, itálicas del original).

Del mismo modo en que la presencia escénica implica el hecho originario de aparecer en un mundo fenoménico, los agentes requieren de su aparecer para desplegar su existencia. Este carácter propio de la vida en la Tierra, que se ve mejor que nada reflejado en las artes escénicas, revela la condición de pluralidad de la existencia compartida en este mundo. Como Arendt (2019) señala, no existe un singular en la medida en que aparecer significa ser percibido por alguien, por un espectador. La pluralidad de la existencia humana remite “al hecho de que los hombres, no el Hombre, vivan en la Tierra y habiten en el mundo” (p. 22).

Esta condición plural afirma el carácter compartido de la existencia, siendo la condición específicamente de la política en la medida en que, para Arendt (2017), esta última nace del hecho de vivir entre otros, entre otros que poseen su perspectiva propia del mundo que se les aparece¹. “La política se basa en el hecho de la

pluralidad de los hombres. (...) La política trata del estar juntos” (p. 45).

Retomando lo visto es posible atender que esta naturaleza fenoménica del mundo donde las cosas y los seres aparecen implica un espectador, lo que revela la condición intersubjetiva y plural de la existencia humana: porque se nace en un mundo que ha precedido y que continuará; y porque no se existe en singular, sino que se vive junto a otros. Esta fenomenología propuesta por Arendt a lo largo del período que abarca entre *The Human Condition* y *The life of mind*, a saber, el período 1933-1975, permite articular con los hechos originarios que se expresan en las prácticas escénicas.

Estas prácticas requieren de la dimensión intersubjetiva y plural para su realización, en la medida en que se sostienen por el acervo cultural heredado y las actualizaciones que las y los intérpretes, actores, actrices, dramaturgas/os y realizadoras/os proponen y promueven. La presencia escénica, siguiendo a Baiocchi y Pannek (2011), supone la emergencia de una presencia viva puesta en tensión en un espacio de aparición que es definido como un entre: un espacio de interacción narrativa donde el acontecimiento adquiere despliegue.

Autores como Diéguez (2009) estudian lo que en antropología social se conoce como *liminalidad*. Siendo un concepto heredado de los estudios de Turner, la autora entiende aquellos escenarios liminales como de “extrañamiento del estado habitual de teatralidad tradicional” (p. 6). Estos escenarios reflejan el carácter netamente

¹ Este vivir juntos, cuya expresión en el pensamiento clásico de Aristóteles encuentra su lugar en la experiencia de la *philia* (término equiparable con la experiencia de la amistad), constituye la condición material para la vida buena en comunidad. Vivir juntos implicaba en la polis ateniense el sostenimiento de un régimen de igualación entre amigos por medio del cual se volvía posible la constitución de un mundo común, de una comunidad. “El amigo comprende cómo y bajo qué articulación específica el mundo común se le presenta al otro” (Arendt, 2015, p. 55), de modo que en la práctica de la amistad se volvía posible no solo conocer la perspectiva desde la cual al otro se le aparece el mundo, sino que en el encuentro mismo con esa diferencia se hacía posible construir un mundo común entre seres diferentes.

compartido e intersubjetivo de la experiencia, articulando lo social con lo escénico y político. Lo interesante de notar con el estudio de los espacios liminales de Diéguez es que lo político no se establece ni opera como problemáticas y temas, sino “por la manera en que se construyen las relaciones con la vida, con el entorno, con los otros, con la memoria, la cultura, e incluso lo artísticamente establecido” (p. 1).

Esta articulación de Diéguez permite comprender prácticas político-escénicas como las rondas de Madres de Plaza de Mayo, los escraches a represores por parte del Movimiento HIJOS, las movilizaciones por la crisis del 2001, los acampes piqueteros, las acciones callejeras de grupos como GAC (Grupo de Acción Callejera) o FACC (Fuerza Artística de Choque Comunicativo) o bien las intervenciones llevadas adelante por LASTESIS. Lo que nuclea a estas prácticas es que no solo se produce un entrecruzamiento de distintos agentes, acciones y territorios, sino que opera una articulación entre prácticas escénicas y acción política que ocurre en los bordes de lo establecido.

Frente a la pregunta por lo que podemos hacer juntos, estas articulaciones entre prácticas escénicas de protesta y construcción política de micro-resistencias permiten pensar la posibilidad de propiciar otras narrativas y relatos desde los bordes. A propósito de algunas escenas de *Clean Room*, Pérez Royo (2017) propone pensar el giro participativo que las artes escénicas vienen tomando en el último tiempo. La autora considera que en el centro de las prácticas político-escé-

nicas lo que opera es el conflicto y la deliberación y decisión que asumen las/os participantes².

Esta comprensión político-fenomenológica de las prácticas escénicas y de la acción política permite un acercamiento más complejo al entramado que se desenvuelve en ambas. La aparición del *performer*-intérprete, así como de quien/es actúa/n en el marco de una comunidad, es la aparición de un quién/es que se construye en las interacciones intersubjetivas sostenidas por la pluralidad de seres que acompañan esa comunidad. Lo que requiere ahora una comprensión más situada es cómo esta aparición precisa de un escenario, un espacio que pueda garantizar la aparición, la participación y la expectación pública compartida.

LAS PRÁCTICAS ESCÉNICO-POLÍTICAS Y SU CONSTITUCIÓN EN EL ESPACIO PÚBLICO

En *La condición humana*, Arendt (2019) distingue tres facultades de la *vita activa*³: el

2 En el año 2019 durante la Bial de Performance en Córdoba (Argentina) se llevó a cabo un taller dirigido por Silvio Lang titulado “Aprender un cuerpo”. Allí se le compartió a las/os participantes una serie de procedimientos escénicos a partir de los cuales debían componer una *performance* colectiva. A medida que el público ingresaba al espacio las/os participantes del taller enseñaban y transmitían los procedimientos escénicos compartidos. Con ello es posible atender cómo pueden operar espacios de deliberación y decisión por parte de quienes participan de las experiencias escénicas, trastocando la noción clásica de expectación para problematizar los vínculos entre escena y política.

3 Si bien no es objeto de este trabajo, sí resulta pertinente señalar que dicha expresión está cargada de tradición en la historia de las ideas. El sentido que busca recobrar Arendt es el acuñado en la cultura griega del pensamiento clásico que

trabajo como labor sobre las necesidades biológicas, el hacer-obra en cuanto fabricación de objetos, y la acción en cuanto facultad de *praxis* (transformación) y discurso (dar cuenta de la perspectiva que se tiene del mundo en el que se vive). La acción política, en cuanto facultad, es la única que no requiere de objetos materiales para su mediación ya que articula con lo específicamente humano: actos y palabras. Mediante dicha facultad el agente se vuelve propiamente humano en la medida en que ingresa a un escenario donde aparece ante otras/os⁴. Dicho escenario es para Arendt la esfera pública, el espacio donde el agente puede mostrarse, iniciarse como uno que actúa junto a otras/os y ante otras/os.

Este espacio público resulta necesario para la manifestación y también para la constitución de la mismidad del mundo común que se sostiene por la interacción entre los agentes. Siguiendo a Taminiaux (1994), “la doble actividad de la *praxis* y de la palabra se ejerce entonces entre actores en interacción manifiesta” (p. 129) donde quien actúa es a su vez espectador por otros y viceversa.

comprende por *vida activa* aquella vida dedicada a los asuntos público-políticos, es decir, aquellos asuntos que se desarrollaban en el reino de los asuntos humanos y donde el acento estaba puesto en la acción entendida como *praxis*.

4 La expresión griega *dokei moi* (equiparable a “me parece”) reflejaba para los griegos la naturaleza fenoménica del mundo al mismo tiempo que la inserción del agente en un mundo común que puede ser comprendido como la suma de las distintas perspectivas. El aparecer, por tanto, siempre implica parecerle algo a otros, y cambia según la perspectiva de quien está asumiendo un punto de vista, es decir, de quien se está asumiendo como espectador. Sin embargo, este “me parece” no reflejaba para los griegos un contenido subjetivo o fantasioso, ni tampoco algo absoluto y válido para todos. Más bien, se asumió que era el mismo mundo el que se mostraba “de modo diferente a cada hombre en función de la posición que ocupa dentro de él, y que la <<mismidad>> del mundo, su rasgo común (...) reside en el hecho de que el mismo mundo se muestra a cada cual” (Arendt, 2015, p. 52).

En las prácticas escénicas aparece un quién/es que dota de sentidos al universo que propone. La aparición es del carácter de un acontecimiento en la medida en que “es algo que existe mientras sucede, no admite captura o cristalización” (Dubatti, 2015, p. 54) y que acontece en la trama sostenida por hacedoras/es de prácticas escénicas. En este sentido dichas prácticas requieren también del espacio público de aparición donde existen otras/os que conforman la trama de interacciones.

Algunos autores como Lang (2019) han problematizado esta noción de las prácticas escénicas como solo aparición, proponiendo pensar en términos de invención de prácticas sensibles, según los cuales estas son definidas como “modos de uso y protocolos de experimentación del espacio, del tiempo, de los órganos corporales, de movimiento, de la percepción” (p. 113).

En esta problematización con énfasis en la capacidad transformadora de las prácticas escénicas, Lang (2019) propone pensar la dirección por fuera de la tradición verticalista-patriarcal que ha primado históricamente. Antes que jerarquías, propone relaciones, anudamientos, asociaciones. “Donde hay una afección nace una investigación” p. 118), señala el autor, proponiendo pensar las prácticas de dirección y actuación como emergentes para construir un espacio propio.

En líneas similares Aguirre (2021) piensa una dirección situada, recuperando la definición de *conocimiento situado* de Haraway (1995) para reflexionar en torno al encuentro de directoras

provincianas *Una Escena Propia*. En su trabajo, Aguirre (2021) identifica que al interior del encuentro “el espacio de dirección propuso un entramado de vínculos entre hacedorxs como el espacio elegido para potenciar la experimentación escénica” (p. 527). Algunos autores (Quezada, 2020; Pérez Royo, 2017) consideran que en este ejercicio de la composición plural y colectiva puede radicar una potencialidad política para hacer escena en nuestra época.

Es interesante notar que en la experiencia relatada, la propuesta de trabajo opera políticamente en la medida que implicó, entre otras cosas, un entramado de vínculos, de afectos. El foco está en cómo se disponen y organizan las/os agentes con relación a sus territorios. Desde esta perspectiva se puede pensar cómo la configuración de las prácticas políticas y escénicas puede derivar en la construcción y generación de espacios o contrapúblicos subalternos. Este último término, acuñado por Fraser (1997), define a los espacios discursivos paralelos al orden hegemónico, formulados por los grupos subordinados con los fines de crear redes de comunidad.

Este aporte de Fraser (1997) nos permite atender, junto a las lecturas de Lang (2017) y Aguirre (2021), en qué medida los espacios públicos se constituyen en la configuración y disputa de sentidos y posibilidades. Resultaría, por tanto, que en las prácticas escénicas y políticas es posible tensionar y disputar los espacios públicos para la aparición con y junto a otros.

LA FACULTAD DEL JUICIO EN EL HORIZONTE DE UN MUNDO COMÚN

Como fue señalado, los aportes de la fenomenología de la acción de Arendt son comprendidos en el período que va desde la publicación de *La condición humana* hasta la escritura fragmentaria de *La vida del espíritu*. En esta última obra ella analiza las tres facultades del espíritu, a saber, el pensamiento, la voluntad y el juicio. Siendo una obra inconclusa por la muerte prematura de Arendt, el apartado acerca del juicio no pudo ser desarrollado como se previó, pero en acuerdo con los comentarios de Taminioux (1994), es posible reconstruir en parte lo que la autora pensaba acerca de tal facultad siguiendo de cerca los aportes realizados años anteriores a su muerte.

A partir de un análisis político de la facultad del juicio estético reflexivo en la *Crítica del juicio* de Kant, Arendt asume al juicio como la facultad mediante la cual el agente juzga el mundo que se aparece ante él y en la interacción con los otros. A diferencia de la facultad del pensamiento que orbita sobre el yo, en el juicio lo que está en juego es el mundo, en la medida en que lo que se juzga son los juicios particulares de cada quien. Es mediante la facultad del juicio que se construye mundo común a partir de la capacidad de cada agente de expresar su parecer gracias a la facultad de la acción que revela el quién es uno. Lo que aparece en el centro de disputa son los sentidos alrededor de la mismidad del mundo

que se aparece igualmente a todos los agentes que habitan la Tierra.

Desde esta facultad del juicio, la comprensión de las prácticas escénicas como ordenadoras de lo que se percibe y muestra encuentra un nudo neurálgico de tensión política. En la medida en que tales prácticas “suponen un modo de ordenar la realidad para su representación, de jerarquizarla y valorarla en función de una determinada estrategia de poder” (Cornago, 2006, p. 193), compartirían con la facultad de juicio la inminente tarea de pensar qué versión de mundo proponer y presentar.

En este marco, las prácticas escénicas contendrían una tarea fundamentalmente política en la medida en que disputan sentidos acerca de la mismidad de un mundo. Qué sentidos evocar, qué y de qué modo mostrar, qué y de qué modo ocultar dejan de suponer tareas meramente del orden de la representación en un sentido trillado para adquirir una dimensión política y conflictiva.

Un caso interesante de notar es cómo el teatro postdictadura operó sobre las disputas de sentido en torno al pasado reciente. En distintos trabajos realizados por Dubatti (2011, 2010, 2002), el autor propone tomar la categoría historiográfica de teatro postdictadura para pensar el teatro argentino acaecido entre 1983 y 2010. Tomando la categoría historiográfica, Dubatti busca definir una cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país a partir de las consecuencias que se desprendieron del último período de la dictadura cívico-militar comprendido entre 1976 y 1983.

La categoría de postdictadura define un período comprendido entre 1983 y 2010 donde se presenta a la dictadura como continuidad y como trauma. Como trauma en el sentido del complejo tiempo que lleva a los grupos sociales la reparación de los acontecimientos del horror; y como continuidad, en la medida en que el horror de la dictadura persiste aconteciendo en el presente. Esta dimensión es interesante porque le permite a Dubatti operar sobre cómo se actualiza hasta el día de hoy una subjetividad dictatorial fascista cuya presencia en una importante franja de la sociedad no deja de producir rechazo y aceptación por diferentes sectores.

Como señala Diéguez (2009), las prácticas socioestéticas que suponen los espacios liminales donde lo político confluye con lo escénico representan disputas micro-utópicas: lo que está en juego son las versiones y posibilidades de un mundo en común. La potencialidad transformadora de la que son capaces las prácticas escénicas puede ser vista en la diversidad de sentidos e imaginarios que pueden provocar y movilizar, produciendo alianzas, negociaciones y conflictos. En este sentido podemos también pensar el gran potencial que han tenido los diversos proyectos feministas para instaurar, mediante intervenciones en el espacio público, distintas agendas con temáticas históricamente negadas y silenciadas.

CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo del desarrollo del trabajo se procuró constatar la hipótesis dada ante la pregunta por la vinculación entre prácticas escénicas y acción política. Discutiendo a partir de los aportes de la fenomenología de la acción de Hannah Arendt y las distintas investigaciones en torno a las prácticas escénicas realizadas por investigadoras/es y hacedoras/es, fue posible confirmar la hipótesis del trabajo, a saber, que dichas prácticas son susceptibles de operar articulaciones con la facultad de la acción a partir de tres grandes cuestiones: a) la capacidad de aparición y su condición intersubjetiva y plural; b) la constitución de la práctica política y escénica en el espacio público; y c) la capacidad del juicio estético reflexivo en relación a la construcción de mundo común.

De la primera cuestión fue posible aseverar que tanto las prácticas escénicas como políticas se desarrollan y sostienen en un mundo compartido, donde la intersubjetividad y la pluralidad son condiciones íntimas de la existencia junto a otras/os. A partir de los conceptos de *liminalidad*, tomado por Diéguez, y de *giro participativo*, de Royo, fue posible atender la confluencia de lo político y lo escénico.

De la segunda cuestión se pudo observar que tanto en prácticas escénicas como políticas

hay una apropiación y disputa del espacio público. Este espacio compartido no solo opera como condición de tales prácticas, sino que a su vez es transformado constantemente por ellas.

De la tercera cuestión se desprendió que las prácticas escénicas son susceptibles de disputar sentidos y posibilidades en torno a qué mundo común construir. El vínculo de estas prácticas con la facultad de juzgar permite asumir la radicalidad de lo que se juega principalmente en las prácticas escénicas: los registros estéticos de lo que se muestra y comparte.

A partir del trabajo presentado resulta posible continuar indagando en el vínculo entre prácticas escénicas y políticas. Las articulaciones posibles entre hacer escena y hacer política son múltiples y diversas y, sin haber pretendido reducir tales posibilidades a las reflexiones compartidas, se deja la pregunta e inquietud abierta para seguir pensando qué operaciones son posibles trazar desde este mundo compartido.

Cómo citar este artículo:

Chirino, M. (2022). Hacer escena en un mundo herido: juicio, acción y comunidad en Hannah Arendt. *Artilugio Revista*, (8). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/38665>.

Referencias

- Aguirre, G. (2021). La dirección situada. Notas para pensar prácticas de dirección diversas. En P. Ansaldo, M. Fwala-Lo, L. Sena y E. Schcolnicov (Comps.), *Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico* (pp. 519-530). Córdoba: Colecciones del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades "María Saleme de Burnichon". Recuperado el 25/08/2022 de https://ffyh.unc.edu.ar/publicaciones/wp-content/uploads/sites/35/2021/08/DireccionTeatral_final.pdf
- Arendt, H. (2019). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Arendt, H. (2017). *¿Qué es la política?* Buenos Aires: Paidós.
- Arendt, H. (2016). *Entre el pasado y el futuro. Ochos ejercicios sobre la reflexión política*. Buenos Aires: Ariel.
- Arendt, H. (2015). *La promesa de la política*. Buenos Aires: Paidós.
- Arendt, H. (2010). *La vida del espíritu*. Buenos Aires: Paidós.
- Baiocchi, M. y Pannek, W. (2011). *Taanteatro: teatro coreográfico de tensiones*. Córdoba: Ediciones del Apuntador.
- Cornago, O. (2006). La teatralidad como crítica de la modernidad. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (15-17), pp. 191-206. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.200415-178.
- Diéguez, I. (2009). Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas. *Archivo Artea*, pp. 1-19. Recuperado el 25/08/2022 de <http://archivoartea.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>.
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, (9), pp. 44-

54. Recuperado el 25/08/2022 de http://artescenicasscaldas.edu.co/downloads/artescenicasscaldas9_5.pdf.
- Dubatti, J. (2011). El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): Época de oro, destotalización y subjetividad. *Revista Stichomythia*, (11-12), pp. 71-80. Recuperado el 25/08/2022 de http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_7.pdf.
- Dubatti, J. (2010). Análisis de la poética del drama a partir del texto dramático. En *Filosofía del teatro II* (pp. 153-175). Buenos Aires: Ed. Atuel.
- Dubatti, J. (2002). *El nuevo teatro de Buenos Aires en la Postdictadura (1983-2011). Micropoéticas I*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación.
- Flores, V. (2021). Esparcir la incomodidad. El presente de los feminismos, entre la fascinación y el desencanto. En I. Diéguez y A. Longoni (Coords.), *Incitaciones Transfeministas*. Córdoba: Documenta/Escénicas.
- Fraser, N. (1997). *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición "postsocialista"*. Colombia: Siglo del Hombre Editores.
- Haraway, D. (2020). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. España: Consonni.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, Cyborgs y Mujeres: la reinención de la Naturaleza*. España: Ediciones Cátedra.
- Lang, S. (2019). Manifiesto de la práctica escénica. En B. Hang y A. Muñoz (Comps.), *El tiempo es lo único que tenemos* (pp. 113-122). Buenos Aires: Caja Negra.
- López Petit, S. (2014). *Hijos de la noche*. Barcelona: Bellaterra.
- Pérez Royo, V. (2017). El momento de la política o cómo tomar decisiones sin procedimiento. *Archivo Artea*, Recuperado el

25/08/2022 de <http://archivoartea.uclm.es/textos/el-momento-de-la-politica-o-como-tomar-decisiones-sin-procedimiento/>.

Quesada, F. (2020). La Nueva Pérdida del Centro. Prácticas Críticas de las Artes Vivas y la Arquitectura en el Antropoceno. *Archivo Artea*. Recuperado el 25/08/2022 de <http://archivoartea.uclm.es/proyectos/la-nueva-perdida-del-centro-practicas-criticas-de-las-artes-vivas-y-la-arquitectura-en-el-antropoceno/>.

Rosa, H. (2019). *Remedio a la Aceleración: Ensayos sobre la Resonancia*. Barcelona: Ned.

Rosa, H. (2010). *Alienación y Aceleración*. Buenos Aires: Paidós.

Taminiaux, J. (1994). Acontecimiento, mundo y juicio según Hannah Arendt. En C. Hilb (Comp.), *El resplandor de lo público: en torno a Hannah Arendt* (pp. 125-144). Venezuela: Ed. Nueva Sociedad.

Biografía

Maximiliano J. Chirino

AUTOR

Estudiante avanzado de la Lic. en Filosofía (FFyH-UNC) y la Lic. en Teatro (FA-UNC). Integrante del proyecto de investigación Secyt “El retorno de lo común: filosofía, crítica y práctica política” del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades “María Saleme de Burnichon” (CIFYH-UNC). Integrante del grupo de lectura sobre el pensamiento de Hannah Arendt (FFyH-UNC). Integrante de la cátedra “Introducción a la Teatrología” (FA-UNC).

Una selva sensorial. Espacialidad háptica en algunas instalaciones de Ernesto Neto

A Sensorial Rainforest. Haptic Spatiality in Ernesto Neto's installations

 **Irene Depetris Chauvin**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Universidad de Buenos Aires

Buenos Aires, Argentina

ireni22@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-1502-9477>

Recibido: 01/03/2022 - Aceptado con modificaciones: 14/07/2022

 DOI: <https://doi.org/10.55443/artilugio.n8.2022.38638>

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/3d0kunkfx>

Resumen

A partir de Soplo (2019), la retrospectiva de Ernesto Neto en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), propongo abordar algunas esculturas e instalaciones interactivo-táctiles del artista brasileño poniendo en relación los debates que al interior del “giro afectivo” se desarrollan sobre las dimensión háptica y el afecto y los modos en que esta práctica artística se presenta como “cura” en un entorno natural en crisis. Por medio del trabajo sobre materiales “poco nobles” –especies aromáticas, sintéticos, textiles- y técnicas artesanales de croché, las instalaciones escultóricas de Neto invitan a una experiencia sensorial que implica diferentes formas de

Palabras clave

Arte textil e instalación,
Comunidades
amerindias, Ernesto Neto,
Sensorialidad, Espacio
natural



percepción/inmersión. En el cruce entre la escultura, la instalación y el arte textil, Neto desafía al espectador a invertir la jerarquía entre los sentidos de la vista, el olfato y el tacto, al mismo tiempo que el carácter colaborativo de la obra involucra de manera activa no solo los procesos perceptivos, sino la relación entre los participantes. Este componente afectivo y performático de las prácticas hápticas y espaciales en las obras de Neto es central para articular “formas de estar en el mundo” más empáticas con el entorno y el universo de lo vivo.

Abstract

In this article I study some sculptures and interactive-tactile installations of Brazilian artist Ernesto Neto in light of contributions on hapticity and affect from the field of “Affective Turn”, and considering how some art practices see themselves as a “cure” in a natural environment in crisis. By using everyday materials and techniques such as aromatic spices, synthetic threads, textiles, and crochet, Neto’s sculptural installations invite a sensory experience that involves different modes of perception/immersion. At the crossroads between sculpture, installation and textile art, his works challenge the viewer to invert the hierarchy between the senses of sight, smell and touch, at the same time that the collaborative nature of the work produces a physical experience that actively influences the relationship between the participants. This affective and performative component of the haptic and spatial practices in Neto’s works is central to the articulation of “new ways of being in the world” that are more empathic with the environment, and with the universe of the living.

Key words

Textile and Installation Art, Amerindian communities, Ernesto Neto, Sensoriality, Natural Space

MIENTRAS NADA SUCEDE

Desde la entrada percibimos la dulzura del clavo molido, la sensación terrosa de la cúrcuma, el sabor ahumado de la pimienta negra, el carácter punzante del jengibre, el perfume del comino; aromas que emanan de los bulbos de *Enquanto nada acontece* (2008), una escultura de elastano y madera de amplias dimensiones (1500x600x400 cm) que cuelga del techo del hall del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) en ocasión de *Soplo (Aliento)*, la muestra retrospectiva de Ernesto Neto que tuvo lugar allí entre el 29 de noviembre de 2019 y el 16 de febrero de 2020¹.

Utilizando una fibra sintética de gran elasticidad y resistencia, Ernesto Neto² relleno los tubos colgantes con arena y especias. Cuando uno camina hacia la escultura se sumerge en la confusión de aromas. Los tubos de nailon, en tonalidades de blanco, naranja y amarillo claro, resultan agradables, porque la membrana que los reviste se asemeja a la piel, pero, al mismo tiempo, amenazantes, ya que sus protuberancias se esparcen como tentáculos por el espacio y cuelgan sobre nuestra cabeza. Con el uso de textiles elásticos, la creación de volúmenes maleables y la incorporación de especias, Neto subraya

la importancia del tacto y del olfato en el proceso perceptivo de la obra artística, un campo que tradicionalmente ha privilegiado el sentido de la vista. La misma condición espacial, tridimensional, de la obra produce una transformación del proceso perceptivo. Mientras la visión nos permite la aprehensión de los objetos y las formas de manera directa, global y simultánea, por medio del tacto la percepción se realiza usualmente por etapas, secuencialmente. En este sentido, la instalación o el “ambiente” es una propuesta perceptiva que enfatiza la inmersión olfativa y una forma de percepción indirectamente ligada al tacto. El espectador no se encuentra frente a la obra sino rodeado por ella y, aunque tiene la posibilidad de decidir involucrarse o no con los objetos o de transitar por debajo de los bulbos, la percepción de olores fuertemente atrayentes es inevitable.

La estimulación visual genera una sensación táctil placentera. Esta previsión basada en la memoria nos induce a ver en las fibras tensadas y en las formas redondeadas elasticidad, ligereza y suavidad, cualidades táctiles que hemos experimentado en nuestro propio cuerpo. Estos elementos, junto al delicado uso del color y las transparencias, hacen que la experiencia visual adquiera un plus. Las sensaciones táctiles se transmiten por asociación, es decir a través del “tacto visual”. Percibidas por la vista, las telas maleables pueden direccionar a sensaciones y cualidades táctiles apelando tanto a la experiencia como a la memoria de los observadores participantes.

1 La muestra fue curada por Jochen Volz y Valéria Piccoli (director y jefa curatorial de la Pinacoteca de São Paulo, donde la exposición se presentó de marzo a julio de 2019).

2 Ernesto Neto nació en 1964 en Río de Janeiro, donde actualmente vive y trabaja. Entre sus exposiciones individuales recientes destacan: *Gaia Mother Tree*, Zurich Main Station, presentada por la Fondation Beyeler (Zúrich, Suiza, 2018); *AruKuxipa | Sacred Secret*, TBA21 (Viena, Austria, 2015); *The Body that Carries Me*, Guggenheim Bilbao (Bilbao, España, 2014); *La Lengua de Ernesto*, MARCO (Monterrey, México, 2011).

Al acercarse aún más, la percepción de aromas individuales remite a distintas localizaciones. Las especias contenidas en los tubos no están dispersas en un orden aleatorio; su distribución remite a un patrón de remolino parecido al centro de una flor. Desde abajo, al dirigir la mirada hacia arriba, la escultura, que nos atrapa o nos protege, se asemeja también a un espacio galáctico, a los tentáculos de un agua viva o al dosel arbóreo de una selva exótica. El participante es guiado visual y aromáticamente a circunvalar la instalación. Las especias molidas traspasan el nailon tejido y espolvorean ligeramente el suelo. El cuerpo del espectador se convierte en parte de la instalación cuando carga “polvo de especias” que potencialmente poliniza otras salas del museo.

Mientras “nada sucede” muchas cosas pasan: la obra con la que Neto nos recibe en el MALBA despierta nuestra capacidad multisensorial, invierte las jerarquías entre los sentidos de la vista, el tacto y el olfato y articula una atmósfera que espacial y afectivamente remite a algo difuso y ambiguo: la certeza y el descentramiento de un cuerpo que siente y conoce, la posibilidad de actuar y participar de múltiples espacios y cuerpos, reales o imaginarios, humanos y artísticos, territorios biológicos, arquitecturas animales, espacios y cuerpos “otros”. A medida que avanzamos por las diferentes salas del museo nos damos cuenta de que espacialmente la muestra evoca una “selva” sensorial y táctil porque entrelaza las diferentes obras individuales como partes de un todo que se recorre de modo orgánico y sugiere

vínculos entre la dimensión del arte y un espacio natural.

Teniendo en cuenta esta disposición propongo abordar algunas esculturas e instalaciones interactivo-táctiles presentes en *Soplo* considerando los debates que al interior del “giro afectivo” se desarrollan sobre la dimensión háptica y el afecto para ponerlos en relación con los modos en que esta práctica artística se presenta como “cura” en un entorno natural en crisis. Por medio del trabajo sobre materiales “poco nobles”, las instalaciones escultóricas de Neto invitan a una experiencia sensorial que implica diferentes formas de percepción/inmersión. En el cruce entre la escultura, la instalación y el arte textil, Neto desafía al espectador a invertir la jerarquía entre los sentidos de la vista, el olfato y el tacto. Por otro lado, como veremos en el artículo, el carácter colaborativo de las obras involucra de manera activa y física no solo los procesos perceptivos, sino la relación entre los participantes. Este componente afectivo y performativo de las prácticas hápticas y espaciales en Neto se vuelve central para articular “formas de estar en el mundo” más empáticas con el entorno y el universo de lo vivo.



Imagen 1: Neto, E. (2008). *Enquanto nada acontece*. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Argentina. Fotografía de M. Haber.

Enquanto nada acontece percibida desde el interior de otra instalación, *La pileta* de Leandro Erlich, sugiere que la flor o el hongo de la instalación de Neto podría ser también otro tipo de organismo: un agua viva.

EL ESPACIO EN EL ARTE

Soplo reúne sesenta piezas producidas desde finales de los años ochenta hasta la actualidad. Se trata de obras sobre papel, fotografías, pequeñas esculturas e instalaciones textiles que continúan las investigaciones sobre el potencial participativo e interactivo al hacer ingresar el tacto y el olfato, sentidos generalmente reservados al círculo de interacción privada. El uso de materiales cotidianos ha sido recurrente en el arte brasileño desde mediados de los años sesenta, cuando artistas como Lygia Clark y Hélio Oiticica transformaron objetos encontrados -

desde tela hasta metal y vidrios de colores- para crear espacios que apelaban a la corporalidad del espectador. Ciertamente Neto continúa esta tradición, pero también explora prácticas como coser, tejer o el croché, consideradas como marginales en el mundo del arte (Malbrán, 2011), e introduce en varias de sus obras elementos de la cultura Huni Kuin, comunidad amerindia del amazonas con la que ha convivido en varios de sus viajes a la región.

En los últimos diez años, la concepción de qué es una escultura ha cambiado. Según Krauss (2002) el campo de la escultura se expande ya que pasa de ser un término a medio camino entre no-arquitectura y no-paisaje para formar parte de un conjunto de términos que se relacionan y crean nuevos espacios de actuación en donde la práctica artística concibe al cuerpo humano como objeto y sujeto de la expresión artística. La práctica escultórica de Neto se nutre del arte textil y se expande hacia lo arquitectónico. El núcleo del trabajo es la tensión entre materiales blandos -telas o tejidos- y objetos pesados. La elasticidad de los textiles se activa mediante la fuerza gravitacional que ejercen perdigones, bolitas de plástico, arena o montones de especias. A través de los elementos pesados que estiran los textiles, algunas de las obras de Neto llegan a ser esculturas gigantes de tela de lycra o hilo, flexibles y elásticas, mutables, expansivas y disponibles para ser manipuladas y atravesadas por espectadores activos. Estas instalaciones inmersivas ponen en diálogo el espacio expositivo, el espacio de la obra y el cuerpo del visitante, activando sus

sentidos. Pensando en los desarrollos en la lógica espacial de la modernidad, Osborne (2011) caracteriza al “espacio de arte” como un tipo distintivo de “no lugar”; sin embargo, dentro del espacio del museo, las esculturas–instalaciones de Neto son más bien microespacios heterotópicos, unos “espacios otros” que simultáneamente representan, contestan e invierten otros espacios reales dentro de una cultura (Foucault, 2001, p. 30).

En la retrospectiva de *Soplo* se destacan, por un lado, las obras que invocan los sentidos del observador y desafían a su cuerpo a sumergirse en la escultura; por el otro, obras que solicitan una activación por parte del espectador y apuntan a una noción de *cuerpo colectivo*, al estimular, de forma lúdica, el contacto y la convivencia entre los participantes (metafóricamente el arte textil en sí mismo apunta en esa dirección ya que materialmente supone un trabajo de interrelación entre partes). Por último, otras instalaciones exploran espacios aptos para el ritual en un mundo contemporáneo que necesita nuevos modos de “curación”. En las tres instancias es la *performance* háptica y afectiva de los distintos cuerpos, humanos y no humanos, la que impulsa a la detención, a pensar nuestro “estar en el mundo” e imaginar espacios otros que problematizan nuestra interacción con un entorno natural en crisis.

AFECTOS TÁCTILES

Desde hace unas décadas asistimos a una creciente proliferación de trabajos académicos sobre el papel del afecto en los estudios sobre la cultura –especialmente en la línea de Baruch Spinoza, retomada por Gilles Deleuze en su conceptualización del afecto como capacidad corporal de afectar y ser afectado– que evidencia un “giro afectivo” en el campo de las humanidades y de las ciencias sociales. Los estudios comprenden líneas diversas que se resisten a ser unificadas; sin embargo, al cuestionar las dicotomías entre naturaleza–cultura, emoción–razón, humano–no humano, la mayoría de las contribuciones del “giro afectivo” ha puesto el foco en fuerzas e intensidades que van más allá del sujeto individual y permiten entender cómo la afectividad impregna el tejido de lo social que, al mismo tiempo que participa en la normalización y naturalización de las relaciones de poder, conlleva un fuerte potencial para desarticularlas. Lejos de ser meras expresiones de la interioridad, la dimensión de los afectos se vincula a la esfera de lo común y de lo público.

Clough (2010) plantea que los afectos introducen una nueva dinámica –u ontología relacional–, un “empirismo de las sensaciones” que desafía la centralidad de lo lingüístico en las prácticas sociales (p. 224).³ Esta dimensión

3 Para un análisis de los afectos en relación a la dimensión pública, la memoria o la agencia política, en un contexto latinoamericano, véase Macón y Solana (2015). Un resumen de la incidencia del “giro afectivo” en los estudios visuales puede encontrarse en la introducción de Depetris Chauvin y Taccetta (2019).

relacional, y el reconocimiento del potencial de la materialidad y de los cuerpos de devenir en y con otros, supone dar paso a una alternativa no yoiica en el marco de la cual, por encima de hablar de sujeto y de individualidad, se reflexiona en torno a encuentros, cruces y articulaciones entre cuerpos y colectivos. Esta capacidad comienza por el reconocimiento del cuerpo como un actor en la producción de otras instancias desde las cuales construir mundo y mundos, lo cual tiene una especial importancia en la consideración de la dimensión afectiva en las artes.⁴

Cuando hablamos de afectos consideramos al cuerpo como una superficie de sentidos, un mapa sensible que se ve afectado también en y por las prácticas artísticas. La experiencia estética es, según Deleuze y Guattari (1993), la reactivación de ese “bloque de sensaciones” que está en el centro del arte y la vida. Así, el afecto refiere a todo movimiento que genera un cambio en un cuerpo sensible, una perturbación, una alteración. El origen mismo de lo afectivo se basa en la sensación del cuerpo propio, del estar vivo, y es el fundamento de toda percepción. Esta capacidad afectiva, que es activa y pasiva a la vez, es el núcleo profundo de lo *háptico*. La afectividad es hapticidad porque los afectos consisten en tocar y ser tocado. En efecto, según la etimología griega, háptico significa “capaz de entrar en contacto”. Como función de la piel, entonces, el sentido del tacto constituye el contacto recíproco entre nosotros y el medio ambiente (Bruno,

2002). Esto excede el tacto activo –el tocar una superficie– y lo meramente cutáneo. El sistema háptico supone la percepción del mundo adyacente mediante el uso del propio cuerpo y, como es un sistema de percepción que puede incluir los receptores sensoriales ubicados en todo el cuerpo, está estrechamente relacionado con el movimiento. Es atendiendo a esta dimensión ambiental y de movilidad lo que lleva a Bruno (2002) a comprender lo háptico como “una forma espacial de cognición sensual que es táctil” (p. 6). La hapticidad no se reduce, entonces, solo a la dimensión del contacto de superficies (la impresión en los receptores de la piel), sino que incluye la dimensión del movimiento y del espacio y, en este sentido, las instalaciones de Neto no son solo texturas (como todo tejido), sino espacialidades hápticas (espacios que se atraviesan y habitan sensorialmente).

Así, como ya sugerimos, la percepción háptica –un concepto de especial importancia para entender la performance del espectador que recorre las instalaciones de Neto– no se reduce a lo táctil en sentido estricto –el componente táctil que provee la información adquirida a través de la piel–, sino que también abarca la intracepción, que es la sensación del interior del cuerpo, la cinestesia, que es la información que recibimos a partir de músculos y tendones, o la sensación de movimiento del cuerpo, de su aceleración y desaceleración; el sentido vestibular, gracias al cual logramos y percibimos el equilibrio; y la propiocepción, que es la percepción que tenemos de las partes del cuerpo en relación unas con las otras

⁴ Una revisión de recientes trabajos sobre estética y afecto, que consideran la literatura y los estudios de cine, se encuentran en Depetris Chauvin (2020).

(Paterson 2007). Todas estas dimensiones hápticas vinculadas al movimiento califican nuestra relación con el espacio⁵. La experiencia sensorial y afectiva “tiene lugar” en un espacio. En este sentido, Sarmiento Gaffurri (2018) plantea que la hapticidad no solo supone una concepción del acto perceptual que tiene en cuenta la intermodalidad de los sentidos, sino que el habitar es intrínsecamente un “acto háptico”: el espacio es una categoría que amplía la experiencia háptica porque “un espacio se hace hostil o habitable, se hace terso u opaco, se hace entrañable o prescindible, gracias a lo háptico” (p. 7).

Trasladando el pensamiento sobre los “afectos táctiles” al terreno de la galería y del museo, Fisher (2002) propone que la modalidad relacional y contingente de lo háptico desestabiliza los hábitos de visión unidireccional y puede constituir una vía para repensar la experiencia de recepción. En el contexto de las exposiciones de arte, no se trata meramente de un estilo o visualidad háptica, sino que el compromiso háptico es claramente performativo: supone prácticas que involucran contacto, movilidad corporal y comportamiento perceptivo. A diferencia del distanciamiento del espectador que participa de una estética visual “desinteresada”, una estética háptica da cuenta del compromiso de inmersión de los espectadores que implica el deambular, el equilibrio, la aceleración y el sentido del espacio tridimensional. En *Soplo*, las obras pueden

ser percibidas apelando a la *performance* activa del público desafiado en su movilidad corporal y afectiva. Las esculturas textiles de Neto devienen instalaciones y espacios otros que, si mantienen todavía un vínculo con la dimensión de la representación y el significado, destacan la potencialidad de la significancia del gesto y la sensación.

La percepción encarnada y el movimiento, que ponen en juego las *performances* de contacto y la hapticidad, son componentes claves en la construcción del espacio en las instalaciones textiles de Neto. Estas “nos afectan” y nos “hacen pensar con el cuerpo” cuando las atravesamos, tocamos, estiramos, olemos y abandonamos, creando una experiencia en la que el espectador performa acciones y establece no solo su relación con la obra de arte, sino también con los otros, experimentando devenires minoritarios, relaciones y encuentros.

RECORRIDOS HÁPTICOS Y MICROCOMUNIDADES

Una de las primeras obras en la sala del primer piso, donde se concentra la retrospectiva de Ernesto Neto, es *O Silêncio é uma Forma de Oração* (2017), un par de manos de cobre de 20 x 15 cm colgadas de la pared. Ante la prohibición expresa que galerías y museos mantienen respecto al acto de tocar, Neto apunta, por el contrario, a resaltar el valor del tacto invitando al espectador a replicar el gesto: colocar las palmas de las manos sobre las planchas de cobre y per-

⁵ Para codificar la información a través del tacto, utilizamos un marco de referencia espacial, nuestro propio eje corporal: podemos especificar las distancias, las direcciones y los objetos en función de nuestro cuerpo.

manecer en contacto con una materia caracterizada por la conductibilidad de la energía.

La invitación a “entrar en contacto” se presenta en todas las instalaciones. Insistiendo en la dimensión performática y háptica, algunas de las obras invitan a ser “habitadas”, otras precisan ser “activadas” por la acción del espectador que tiene que colaborar con otros cuerpos, mientras que las obras vinculadas con la experiencia amazónica del autor configuran espacios que esperan un uso ritual, un descentramiento del individuo y el establecimiento de un nuevo vínculo con el otro, con el entorno, con la naturaleza y lo sagrado.

Tres Cantos e Uma Danca (Treveste) (2017) es una escultura de algodón tejida a croché de 155 cm de ancho que sostiene una esfera de agua marina en su interior. En los extremos la escultura termina en lo que parecen “chaquetas” que tres personas deben vestir al mismo tiempo, negociando los movimientos para mantener el equilibrio que impide que la piedra caiga, mientras que su peso los empuja hacia el centro. El grupo participante pasa a establecer relaciones de confianza y dependencia para que, al igual que sucede en la naturaleza, las fuerzas antagónicas se equilibren. La obra funciona como prótesis del cuerpo pero, a diferencia de otras obras del arte contemporáneo, esta no es vivida como una invasión, sino como la oportunidad de devenir un cuerpo otro. Estos encuentros y devenires se sostienen en la dimensión textil de la obra que transforma a los espectadores en parte de la escultura cuando ingresan en una trama que los

reúne e interconecta. Este contacto es físico y material, pero también sensorial y atmosférico, ya que las distintas esculturas, más que estar expuestas como obras individuales, exploran modos de contacto y de convivencia: necesariamente hay que ingresar a ellas, tocarlas, vestirlas para ser parte de los nudos que conforman la trama, que conectan y relacionan las partes y establecen una continuidad entre cuerpos, elementos y entorno, como si el modo de ingresar a la escultura fuera también el ingreso a otro cuerpo, uno más vasto, un “cuerpo-ambiente”. Es interesante que en su estudio sobre las “intimidades públicas” en los recorridos museísticos y en la arquitectura, Bruno (2007) plantea que hay un componente háptico que intrínsecamente vincula la arquitectura a la moda:

Después de todo, el *habitus*, como modo de ser, tiene sus raíces en *habitare*, el morar. Es decir, habitamos el espacio de manera táctil por hábito, y de manera tangible. Si *habitus* y habitación están unidos hápticamente, *abito*, italiano para vestimenta, es un elemento de su conexión. Viene de la misma raíz latina. Un vínculo háptico enlaza el refugio de morar con el vestir el cuerpo... En otras palabras, ocupar un espacio es ponérselo. Un edificio, como un vestido, se usa y se desgasta (p. 32).⁶

Las “coronas” de Oxalá (2018) también esperan ser usadas, habitadas tangiblemente, activando sensaciones y devenires. En esta instalación se genera una microcomunidad entre cuatro personas que se unen al colocarse unas coronas de croché que contienen cristales de cuarzo para “la limpieza y la conexión”: con uno

⁶ Traducción de la autora del presente artículo.

mismo, con la obra, con el otro y con lo sagrado. Según Garramuño (2020) esta escultura de Neto “propicia la relación entre los diferentes participantes apelando a un cuerpo colectivo, público y social que evoca los rituales Kaxinawás” (párr. 7). El croché sigue el diseño romboidal de los *kene*, un “vehículo que señala el estar relacionado”, por lo que la obra “incorpora algo del poder de la cultura Huni Kuin por trascender una idea de arte como pura contemplación o fruición estética o sensible” (párr. 7). *Oxalá* entra en relación con las otras obras de *Soplo* en tanto configuran un espacio mayor en el marco de una muestra que redirecciona la dimensión de lo estético y lo sensible hacia lo ritual. Si al “activar la obra” se trata de frenar el caótico ritmo de la vida y disfrutar de momentos de introspección calmando la mente y activando los sentidos, es porque para Neto, y para las comunidades amerindias, lo sagrado ocurre en estados meditativos a través de una relación profunda con la naturaleza.

Velejando entre Nos (2012), una instalación de grandes dimensiones realizada en sogas de poliéster rellena con polipropileno y pelotas de plástico, propone una hamaca de seis asientos que cuelgan del cielorraso del museo y busca colocar en la misma sintonía a aquellos que deseen subirse a una experiencia grupal, donde el ritmo del vaivén es afectado y negociado con los otros. Como si fuera un cuerpo-barco, en estas hamacas viajar no tiene que ver con manejar la física del movimiento de las velas y el viento, sino confiar en el vaivén de los cuerpos otros que son sujetos y espacio al mismo tiempo. La

exhibición en su totalidad es también un espacio y un organismo vivo. *Circleprototemple...!* (2010) es una instalación en forma de corazón de 285 x 310 cm, de madera y tela color rojo que se habita colectivamente. En el centro de su espacio (un nuevo pliegue interno en el espacio del museo y de la exhibición que invita a la quietud) hay un tambor que nos conecta con el ritmo y el propio latido de un corazón.

Esta dimensión ritual de la práctica del artista redefine la idea de “escultura en el campo expandido” porque se trata de espacios como dispositivos que aguardan un uso y activan la posibilidad de explorar nuevas dimensiones sociales. En un momento marcado por la falta de sintonía entre el ser humano y la naturaleza, Ernesto Neto propone que el arte sea un puente para una reconexión, una cura. Desde el 2013 el artista colabora con los Huni Kuin, una comunidad indígena de 75.000 personas que habita en los bosques amazónicos del Brasil occidental (en el estado de Acre) y que es conocida por su sabiduría médica basada en el empleo de la ayahuasca⁷. Según Neto, en la convivencia con estas comunidades amerindias pudo comprender la “*continuidad del ‘cuerpo-yo’ y del ‘cuerpo-medioambiente’*” (Neto en Volz, Piccoli, Diniz y Lagrou, 2019). Así la naturaleza, el entorno natural, deja de ser paisaje a ser observado a la distancia, como un objeto separado del sujeto que lo consume, para pasar

7 Lagrou (2019) analiza la ontología relacional de los trabajos del artista y su afinidad con la de los Huni Kuin. Por otra parte, Goldstein y Labate (2017) reconstruyen las colaboraciones entre Ernesto Neto y esta comunidad indígena y el rol de la toma de ayahuasca en espacios rituales y en espacios artísticos.

a ser un organismo biológico fundado en esta continuidad entre cuerpo y espacio.

La materialidad y espacialidad de las instalaciones textiles como arquitecturas biológicas, como cuerpo ambiente, replican concepciones de la cultura Kaxinawá en donde la forma es un vehículo para señalar o construir relaciones que, en el caso del museo, involucran a los espectadores. Las obras funcionan como citas del ritual cuando proponen situaciones donde el cuerpo de la obra y su materialidad se asemejan a la idea de comunidad o de cuerpo colectivo que se vive en esas prácticas culturales. Por medio de la creación de dispositivos para espacio-tiempos compartidos y la designación de roles preestablecidos o abiertos se produce un borramiento de las fronteras interpersonales y la constitución de un colectivo, elementos que también se presentan en los ritos que ahora pueden ser entendidos al mismo tiempo como arte y como vida. En sentido inverso, Neto “traduce” para el público occidental una forma de experimentar la sensorialidad de modo integral, el entretejido que es propio de una cultura amerindia que no disecciona las prácticas rituales y estético-materiales. Así, traslada al arte contemporáneo experiencias sensibles que involucran a las corporalidades, lo efímero, lo experiencial y la interacción de larga proyección histórica y sensible en la cultura indígena.

Al mismo tiempo, el artista crea instalaciones artísticas, espacios rituales, para dar lugar a la introspección de un público occidental metropolitano que necesita detener la velocidad en su interacción con el medio. El público entra

y se sienta en *O Sagrado é Amor* (2017), una escultura en forma de árbol de 254 x 290 cm. Esta estructura de tul, algodón, seda y percal es de un intenso rojo, color asociado al chacra de la energía física. De las ramas de la escultura penden frutos que contienen clavos de olor, hojas de laurel y cristales a los que se les atribuyen propiedades terapéuticas. La experiencia es inmersiva, los sentidos se agudizan y la obra permite a los espectadores reconectarse, sentir calor, fragancias, relajarse y escuchar el silencio. El artista nos invita a que nos sentemos alrededor de este árbol para restaurar nuestra energía y reconectarnos con lo sagrado.

El sentido háptico requiere interacción, es inherentemente relacional. A partir de esta idea se pueden pensar otras de las instalaciones tempranas de Neto, previas a su colaboración con los Huni Kuin, que utilizan textiles y configuran espacios que afectan al cuerpo del espectador, su vínculo sensorial con el otro y la misma noción de interioridad y exterioridad respecto del ambiente que nos rodea. El trabajo sobre la dimensión háptica se expande en todas las obras que configuran diferentes espacios. Copulônia (1989, 2009), una obra de 400 x 805 x 880 cm, se fragmenta en múltiples elementos que se esparcen en el espacio. A partir de medias de poliamida rellenas de esferas de plomo, los elementos van obteniendo forma aleatoriamente a medida que caen al piso y a partir de la interacción entre el peso de un material y la levedad del otro. A diferencia de otras de las obras que siguen la línea vertical, aquí las partes desplegadas de ma-

nera horizontal se interconectan alegóricamente como en un espacio social. Como observa Massey (2011), el espacio es más que superficie, es “una extensión a través de la que se puede viajar”; es también producto de las interacciones sociales y, por tanto, inherentemente múltiple, dinámico, inestable y en permanente transformación (p. 9). Desde esta obra temprana (la primera versión de *Copulônia* es de 1989), Neto explora las relaciones variables entre la espacialidad y nuestro ser/estar en el mundo. También a partir de aquí se inicia este vínculo entre espacio y cuerpo que es central en su propuesta. Las bolsas llenas de especias insinúan la polinización como unión sexual de cuerpos amorfos. El título⁸ *Copulônia* es un neologismo que hace referencia a la “cópula” (las partes de la obra que se penetran) y a la “colonia” (los elementos que se repiten) lo que sugiere la idea de convivencia simbiótica y de cuerpo colectivo.

A finales de la década de 1990, Ernesto Neto pasa a elaborar estructuras de tela transparente y flexible congregadas bajo el nombre de *Naves*, “organismos” o “arquitecturas” que el público puede penetrar y transitar. Los participantes se adentran en la estructura elástica, capaz de abarcar todo el espacio de la sala de exhibición, y son devorados por la instalación hasta el momento de emerger nuevamente al exterior. La nave *Flying Gloup* (1999) es una de las piezas centrales de *Soplo*. Con una dimensión

de 380 x 1100 x 267 cm, las mallas de tela de tul y el tejido de media de poliamida se estiran en planos que, sujetos al piso o al techo, forman una cámara a la que los visitantes ingresan.

Las instalaciones maleables y penetrables de Neto forman contenedores arquitectónicos suaves que solicitan la participación sensorial, especialmente del tacto. La invitación a adentrarse en las instalaciones desestabiliza la relación común entre el espectador, el trabajo artístico y el espacio de exhibición. El participante pasa a través de una estrecha ranura cortada en la lycra apretada, que asemeja al sexo femenino, y el espacio envolvente conduce a la sensación de que la escultura en sí misma nos ha tragado. En el interior nuevas cavidades con especias o bolsas colgantes de tela nos dan la posibilidad de configurar la obra a partir de la tensión que se produce por el contacto entre nuestro cuerpo y el material textil. Este “contacto” íntimo con el trabajo artístico no se siente como invasión sino como acogimiento, como si estuviéramos en el útero materno. Sin embargo, se trata de un espacio de pasaje que se abandona para “renacer” en el espacio del museo. Un espacio dentro de otro espacio. El título de la serie, *Nave*, remite a la Iglesia, lugar de lo sagrado, pero también a una embarcación como espacio heterotópico, es decir, un espacio cuya función es trasladarnos a otro.

La implicación sensorial en la nave refiere al movimiento y a la acción háptica del público. Al caminar por el espacio blando de la nave –o espacio liso, siguiendo la definición deleuziana–

8 Los títulos de los trabajos de Neto reiteran la intención del artista de ubicar el cuerpo humano en el centro de su obra; muchos remiten a los órganos de reproducción femeninos.

el movimiento se hace más lento y cuidadoso para no provocar la ruptura en la piel circundante que remite a esa segunda piel, la del mundo que nos rodea⁹. Esta membrana, flexible a la acción de la mano y el cuerpo, despierta nuestra conciencia táctil. Atravesar la nave supone una *performance* que implica la sensación directa e inmediata del otro de un modo háptico: el flujo de las oscilaciones y los desplazamientos vuelve al equilibrio algo inestable. Las manos se agarran de la maraña de tejidos, los pies pierden la consistencia firme y habitual del suelo y se hace necesaria la incorporación del vaivén ajeno para poder sumarse a los movimientos encadenados, vacilantes, imprecisos. Durante este recorrido por el cuerpo/espacio de la instalación, el participante toma conciencia de su propio cuerpo debido a la experiencia descentralizadora de caminar sobre la tela elástica, tocar las formas colgantes y respirar aromas.

Al igual que *Enquanto nada acontece*, *Flying Gloup* participa de una topología en la cual el espacio corporal se superpone con el espacio escultórico. Según Schütze (2006), a través de la tensión y manipulación de materiales suaves, Neto crea un mundo situado en la frontera de lo interior y lo exterior; un mundo membranoso hecho de "piel", un pasaje entre espacios. El movimiento de acariciar, de jugar con la elasticidad, presionando los tejidos en tensión, que nos da

la capacidad propioceptiva, señala la fragilidad de la piel –o del entorno– como frontera que nos envuelve, al igual que las membranas. Como una especie particular de piel, la membrana desdibuja la frontera entre lo interno y lo externo y apuesta a la conciencia del propio cuerpo, de los otros, del ambiente y del impacto que uno tiene en ese entorno.



Imagen 2: Neto, E. (1999-2019).. *Flying Gloup Nave*. MALBA, Ciudad de Buenos Aires, Argentina. Fotografía de I. Depetris Chauvin. La nave de tela de poliamida de amplias dimensiones (380 x 1100 x 267 cm) se presenta como un organismo y un espacio de pasaje, el corte en la tela en uno de los extremos asemeja al sexo femenino y los participantes al ingresar a la nave podrían estar ingresando a un útero, la primera casa de la humanidad.

⁹ En *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*, Deleuze y Guattari (2002) definen a los "espacios lisos" como aquellos navegados por medio de una percepción háptica del entorno inmediato, a diferencia de los "espacios estriados" que corresponderían a una visión óptica más distante.

UNA SELVA SENSORIAL

Las superficies materiales de las instalaciones textiles de Neto evocan una amplia gama de topografías. Sus matrices flexibles se extienden desde nanoescalas a dimensiones monumentales: medusas, anémonas, masas ovoideas, configuraciones celulares similares a formas de vida primordiales, vegetales o animales son inspiración para la elaboración figurativa de sus instalaciones. Otras configuraciones orgánicas aluden a la morfología del cuerpo humano, a sus órganos internos donde los tejidos de poliamida simulan membranas, orificios y tonalidades que recuerdan a la piel (Pedrosa, 2012).

Al jugar con la ambigüedad de los límites de lo interior y lo exterior, lo cercano y lo lejano, lo corporal y lo escultórico, las obras de Neto aprovechan la naturaleza paradójica de la topología interior-exterior para crear espacios íntimos que requieren la presencia corporal del visitante para ser activados. Neto dialoga con la antropología, la arquitectura y la biología para crear esculturas naturales que acogen la vida y las diferentes maneras de habitar una pieza artística. Seguir el aroma de las especias, sacarse los zapatos, sentir la firmeza o suavidad de la superficie que pisamos, tocar lo que está cerca o estirar los brazos para alcanzar lo lejano, maniobrar las superficies elásticas de las mallas de poliamida o los diseños en croché, adaptarse a la fuerza y movilidad de los otros. Las esculturas textiles de Neto insisten en la multisensorialidad de la dimensión háptica para crear un espacio

orgánico de encuentros, una forma de pensar con el cuerpo que admite el lugar central de este para articular formas de lo común.

Esta comunidad se establece también con los espacios artísticos y físicos concebidos como organismos sensibles. Neto recupera en su trabajo elementos de las culturas amerindias que, “al desarrollarse con el ambiente animado de otros seres que los rodean y habitan –en vez de destruirlos–, (...) revelan modos diferentes de “estar con”, mientras su praxis exhibe pruebas de mundos y ontologías eminentemente relacionales” (Lagrou, 2019, p. 123) que reconectan la escisión jerárquica e instrumental que las ontologías modernas establecieron entre naturaleza y cultura. En el contexto de la crisis ambiental actual, el rescate de esta dimensión de lo interdependiente en la práctica artística se vincula a una ética del cuidado. Si las obras de Neto son un cuerpo vivo y los cuerpos de los participantes son también naturaleza, la tierra deja de ser meramente paisaje de consumo o recurso a ser explotado y se concibe una relación más orgánica de continuidad entre humanidad y naturaleza que apunta a generar condiciones de respeto para el desarrollo de lo vivo.

Transportándonos por una geografía interior-exterior, Neto explora el rango de nuestra vida celular: desde formas internas del cuerpo humano hasta paisajes selváticos. Aguas vivas, flores, bosques, cuevas, árboles, estructuras rituales, jungla de croché. Las referencias a la selva amazónica despliegan un espacio reflexivo para pensar la interacción social. En este sen-

tido, según Garramuño (2020), el acercamiento de Neto a las comunidades amerindias del amazonas evidencia una corriente actual del pensamiento que recupera estos “saberes otros” para reflexionar sobre “el destino mismo de nuestras comunidades contemporáneas y sus posibles futuros: nuestra común sobrevida” (párr. 3). Así los componentes hápticos, táctiles, espaciales y afectivos de la obra de Neto, al mismo tiempo que posibilitan una “experiencia corporal sensual universal”, intervienen en problemáticas propias de nuestro contexto presente relacionadas a la devastación ecológica y al lugar que tienen las culturas amerindias en tanto formas diferentes de ser-estar en el mundo.

El carácter espacial, atmosférico y selvático de la muestra se verifica en el posicionamiento de las obras individuales como partes de un todo: las hamacas de *Velejando entre Nos* (2013) se sitúan delante de la estructura circular de *Circleprototemple...!* (2010) y al costado de *A Borda [Telepassagem]* (2012), tubos de aluminio y sogas de poliéster tejidas a croché que sujetan piedras, sonajeros y semillas que el participante activa cuando se desplaza debajo de ellas. En el medio, otra obra de croché, que funciona como un toldo en el techo, fue tejida por el artista en el momento de puesta en museo de las obras para no dejar “un espacio vacío” entre las distintas piezas exhibidas.

La percepción háptica, la *performance* encarnada del espectador, persigue un compromiso sensorial en los espacios sociales que el artista construye: convierte la obra en espacio-cuerpo, en arquitectura-biológica. En la vivencia de estos mundos posibles hay un interés por las transformaciones de la materia y los intercambios de energía. Los ambientes de Neto identifican la fragilidad del entorno que nos rodea con la evidencia de ser organismos vivos sensibles que nos envuelven y nos hacen responsables de mantener un equilibrio en las relaciones (táctiles) que mantenemos con nosotros mismos y con aquello que nos rodea (que tocamos y que nos toca).



Imagen 3: Neto, E. (2014). *Velejando entre Nos*. MALBA, Ciudad de Buenos Aires, Argentina.. Fotografía de I. Depetris Chauvin. Detalle de obra tejida en el lugar por el artista para llenar “un claro en la selva” de tejidos.

Cómo citar este artículo:

Depetris Chauvin, I. (2022). Una selva sensorial. Espacialidad háptica en algunas instalaciones de Ernesto Neto. *Artilugio Revista*, (8). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/38638>.

Referencias

- Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. Nueva York: Verso.
- Bruno, G. (2007). *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Clough, P. (2010). The Affective Turn. En M. Gregg y G. Seigworth (Eds.), *The Affect Theory Reader* (pp. 206-225). Durham: Duke UP.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). Percepto, afecto y concepto. En *¿Qué es la filosofía?* (pp. 164-201). Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Depetris Chauvin, I. (2020). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh: Latin American Research Commons. <https://doi.org/10.25154/book3>
- Depetris Chauvin, I. y Taccetta, N. (Eds.) (2019). *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada*. Buenos Aires: Prometeo Editorial.
- Fisher, J. (2002). Tactile Affects. *Tessera*, 32 (junio), pp. 17-28. <https://doi.org/10.25071/1923-9408.25273>
- Foucault, M. (2001). *El cuerpo utópico: las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Garramuño, F. (2020). *El soplo de la selva en el arte de Ernesto Neto*. Malba Diario. Recuperado el 08/08/2022 de <https://www.malba.org.ar/el-soplo-de-la-selva/?v=diario>.

- Goldstein, I. y Labate, B. C. (2017). Encuentros artísticos e ayahuasqueiros: Reflexões Sobre A Colaboração Entre Ernesto Neto E Os Huni Kuin. *Mana* 23(3), pp. 437-471. <https://doi.org/10.1590/1678-49442017v23n3p437>
- Krauss, R. E. (2002). La escultura en el campo expandido. En H. Foster (Ed.), *La posmodernidad* (pp. 59-74). Barcelona: Kairós.
- Lagrou, E. (2019). En el vientre del monstruo: Leviathan, Yube y Net. En *Ernesto Neto Soplo*. (pp. 111-154). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.
- Macón, C. y Solana, M. (Eds.) (2015). *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título.
- Malbrán, F. (2011). Is it day or is it night? En *Intimacy*. Oslo: Astrup Fearnley Museum of Modern Art.
- Massey, D. (2012). *For Space*. Los Angeles: SAGE.
- Osborne, P. (2001). Non-places and the spaces of art. *Journal of Architecture*, 6(2), pp. 183-194. <https://doi.org/10.1080/13602360110048203>
- Paterson, M. (2007). *The Senses of Touch: Haptics, Affects, and Technologies*. Oxford: Berg.
- Pedrosa, A. (2012). *La lengua de Ernesto. Obras 1987-2011*. México: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey y Faena Arts Center.
- Sarmiento Gaffurri, R. (2018). *Haptopías: cartografías de los sentidos*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Schütze, B. (2006). The Skin of Sculpture: Inside and Outside Ernesto Neto's Multi-Sensorial Installation Spaces. *Espace: Revue Trimestrielle Du Conseil De La Sculpture Du Quebec*, (75), pp. 25-27. Recuperado el 08/08/2022 de <https://www.erudit.org/fr/revues/espace/2006-n75-espace1049539/8927ac/>
- Volz, J., Piccoli, V., Diniz, C. y Lagrou, E. (2019). *Ernesto Neto. Soplo* [catálogo exposición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Malba.

Biografía

Irene Depetris Chauvin

AUTORA

Investigadora en el CONICET y miembro de SEGAP (Seminario sobre Género, Afectos y Política). Ha publicado artículos que abordan imaginarios urbanos, las dimensiones políticas y afectivas de la memoria, subjetividades musicales y representaciones de juventud, cultura de mercado y afecto en el cine y la narrativa de los años noventa. Es autora de *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil* (2020). Ha también coeditado, junto a Natalia Taccetta, *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada* (2019) y, con Macarena Urzúa, *Más allá de la naturaleza. Imaginarios geográficos en la literatura y el arte latinoamericano reciente* (2019).

Imagen: Emilio García Wehbi, et al. (2012). *Hécuba o el gineceo camina*. Obra de teatro.
Buenos Aires, Argentina. Fotografía de S. Alpesella.



a

DOSSIER

Sintetizar lo inabarcable. Un diálogo posible entre las artistas Liliana Maresca y Soledad Dahbar

Synthesize the boundless.
A possible dialogue between the artists
Liliana Maresca and Soledad Dahbar



Cecilia Casablanca

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Universidad Nacional de San Martín
Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio
Buenos Aires, Argentina
ccasablanca@unsam.edu.ar

Recibido: 28/02/2022 - Aceptado con modificaciones: 17/06/2022



DOI: <https://doi.org/10.55443/artilugio.n8.2022.38660>



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/5qf4tficx>

Resumen

El actual colapso ambiental se manifiesta de diversas formas de acuerdo con las particularidades históricas y territoriales de cada lugar. La larga historia de destrucción y saqueo de bienes naturales en América Latina constituye una clave de lectura posible para la comprensión de los procesos de mercantilización de la naturaleza mediante las dinámicas extractivistas y neoextractivistas.

En este marco, las producciones visuales recuperan muchos de los elementos críticos a partir de repertorios propios que señalan, advierten o denuncian narrativas establecidas. El presente artículo tiene como objetivo reconstruir los lazos históricos y materiales de las producciones de las artistas

Palabras clave

Extractivismo,
Antropoceno, Herencia
colonial, Eco-poéticas

Artilugio, número 8, 2022 / Sección Dossier / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



contemporáneas Liliana Maresca y Soledad Dahbar en torno de la cuestión extractiva, proponiendo posibles diálogos formales y simbólicos entre las respuestas implementadas.

En sintonía con los señalamientos de Moore (2020), sobre la necesidad de incorporar a los análisis sobre el Antropoceno una temporalidad de largo aliento, el aporte remite a pensar las continuidades históricas y materiales en la configuración actual de respuestas visuales críticas, relevantes a la hora de disputar los modos de formular el problema para desde allí construir alternativas creativas que superen la impotencia ante tanta destrucción.

Abstract

The current environmental collapse manifests itself in various ways according to the historical and territorial particularities of each place. The long history of destruction and looting of natural assets in Latin America constitutes a possible reading key for understanding the processes of commodification of nature through extractivist and neo-extractivist dynamics.

In this framework, visual productions recover many of the critical elements from their own repertoires that point out, warn or denounce established narratives. This article aims to reconstruct the historical and material ties of the productions of contemporary artists Liliana Maresca and Soledad Dahbar around the extractive issue, proposing possible formal and symbolic dialogues between the responses implemented.

On tune with Jason Moore's (2020) remarks about the need to incorporate a long-term temporality into the analysis of the Anthropocene, the contribution refers to think about the historical and material continuities in the current configuration of critical visual responses, relevant when it comes to dispute the ways of formulating the problem in order to build creative alternatives from there that overcome impotence in the face of so much destruction.

Key words

Extractivism, Anthropocene, Colonial heritage, Eco-poetics

INTRODUCCIÓN

En la actualidad, el concepto de *Antropoceno* se encuentra fuertemente cuestionado por las narrativas críticas latinoamericanas vinculadas con la conflictividad ambiental causada por los largos procesos de colonización y neocolonización en nuestros territorios. En ese marco, la necesidad de un análisis que incluya las variables relacionadas con las estructuras sociales desiguales y los modelos de acumulación vigentes (Ulloa, 2017) dialoga con la perspectiva del historiador medioambiental y economista Moore (2020), quien discute no solo el término *Antropoceno*, sino su periodización. Entiende que ese concepto solo evidencia las consecuencias de la Revolución Industrial y no las causas ligadas a la acumulación del capital originario, constituido a partir de la apropiación de los recursos generados por la expansión de la frontera de mercancías durante el período colonial. El autor señala la ausencia de la perspectiva relacional y de los motivos de la reconfiguración en la relación entre humanidad y naturaleza, causada por una crisis del capitalismo centrada en el límite que impone el fin de la *naturaleza barata* acontecida a partir del drenaje, el agotamiento y el envenenamiento de gran parte de la tierra. De este modo, los procesos extractivos coloniales no solo fueron el inicio de la exportación de enormes cantidades de metales como oro, plata y cobre, sino que instituyeron una matriz y una lógica extractiva que se reedita hasta la actualidad.

En ese sentido, comenzar a analizar las formas sensibles que ha despertado nuestra historia ambiental posibilita sistematizar y relacionar un conjunto de obras y experiencias creativas, muchas veces vistas de manera fragmentada o aislada.

El presente artículo se inscribe en el marco de la investigación en curso para mi tesis doctoral y es una referencia dentro de un corpus más extenso producido por artistas que abordan o se vinculan con diversas problemáticas socioambientales en la Argentina, donde el problema del extractivismo y neoextractivismo tiene una especial relevancia¹. Aquí trabajaré en torno a pensar algunos diálogos posibles entre una obra particular de la reconocida Liliana Maresca y algunas producciones de la artista salteña Soledad Dahbar.

En diciembre de 1991, Liliana Maresca, Elba Bairon y Marcia Schwartz fueron las organizadoras de la muestra *La Conquista. 500 años*, inaugurada en el Centro Cultural Recoleta. Curada

1 Becaria interna doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en el marco del proyecto "Producciones artísticas en torno al Antropoceno. Poéticas y activismos desde 1990" (Resolución 2021-154-APN 15/01/2021). Dentro del proyecto general, abordo el problema del extractivismo y neoextractivismo a partir de los trabajos de Liliana Maresca, Soledad Dahbar, Diana Dowek, Dana Prieto, Marcela Magno y Cristina Piffer, entre otras. Metodológicamente, las obras se estudian en su materialidad, así como mediante el relevamiento documental para el análisis de sus contextos expositivos y la realización de entrevistas a artistas, curadores, y personas apoderadas de las obras o archivos involucrados.

por Miguel Briante, contó con la participación de cuarenta artistas visuales, a quienes se sumaron personas del campo de la música, el teatro y la danza. De acuerdo con las organizadoras, el proyecto había sido pensado como una excusa para abolir la soledad de los artistas y hacer algo en conjunto, buscando el impacto múltiple y simultáneo a partir de un espectáculo multimedia que incluyera los distintos lenguajes artísticos (Feinsilber, 1991).

Allí, Liliana Maresca² participó con la instalación *El Dorado* (1991), basada en el planteamiento de una serie de relaciones geométricas y estadísticas sobre la historia de la conquista y el mito que refiere a las regiones auríferas y diamantíferas de América como proveedoras inagotables de riqueza (Rolf Art, 2021).

La obra estaba compuesta por dos volúmenes antagónicos, una esfera y un cubo dorados, que remitían a las dos concepciones existentes sobre la forma de la tierra, apoyados sobre una pirámide trunca laqueada en rojo. Frente a los cuerpos geométricos, se extendía un camino negro pintado en el piso sobre el que se ubicaba un trono que representaba el poder europeo. En el lateral derecho, una computadora imprimía

datos y estadísticas precisas sobre las muertes indígenas y los robos ancestrales. Los registros de la artista indican que las estimaciones se realizaban sobre la base de proyecciones retrospectivas de tasas de crecimiento indígena, productividad agrícola, nutrición, patologías y otros datos relevados de documentaciones fiscales, administrativas y religiosas (Maresca, et al., 1991).

De acuerdo con Lebenglik (1991), autor de los textos críticos que acompañaban la muestra, estos cuerpos geométricos representaban una ecuación clara, donde el dorado de las piezas superiores aludía al oro extraído por los españoles, mientras que la base encarnaba un lingote de sangre indígena como tributo al saqueo y la ambición.

En el emblemático libro *Las venas abiertas de América latina*, Galeano (2017) dice que en 1581, cuando ya un tercio de los indios había sido aniquilado y los que vivían estaban obligados a pagar tributo también por los muertos, muchas madres preferían matar a sus hijos antes que someterlos al tormento de las minas.

Los grandes desplazamientos de población, que el funcionamiento extractivo exigía, desarticulaban las unidades agrícolas comunitarias y definían la orientación exportadora de América Latina (Stein y Stein, 1970). El limitado volumen de importaciones a precios exagerados contrastaba con el inmenso volumen de oro y plata deliberadamente subvalorado, y se inauguraba, así, el largo ciclo de las naturalezas baratas, que no solo fue la base del posterior desarrollo del capitalismo, sino que constituyó el modo en que este

2 Liliana Maresca (Avellaneda, Buenos Aires, 1951 - Buenos Aires, 1994) fue una artista clave en la escena artística porteña desde comienzos de los años ochenta hasta el momento de su fallecimiento. Produjo una obra única y ecléctica que supo poner en diálogo las dimensiones políticas y místicas, íntimas y colectivas, conceptuales y artesanales. Propició espacios de encuentro festivos, evidenció las consecuencias sociales del neoliberalismo y fue alquimista de materiales como el oro y la madera. De acuerdo con la investigadora Lauría (2008), se trata de una figura de inflexión que inicia y desarrolla muchas de las líneas que luego caracterizarán el arte de la década siguiente: la fuerza vital y el erotismo, el deterioro y la caducidad, así como la sangre, la muerte y las fórmulas de la transmutación material y espiritual.

organizó la naturaleza, incluyendo la humana (Moore, 2020).

El contexto en el que se desarrolló la muestra *La Conquista. 500 años* dio comienzo a las innumerables actividades que se llevarían a cabo durante todo el año por la conmemoración de los 500 años de la colonización³. De acuerdo con Azcuy Ameghino (2014), el año 1992 parecía poco propicio para una valoración crítica de la conquista, ya que los juicios que hacíamos sobre los hechos del pasado nos interpelaban en relación a las nuevas formas de dominación neocolonial. Lo que estaba en juego, a propósito de las conmemoraciones, era el hecho de saber si determinados estados tienen o no el derecho de sojuzgar a los pueblos considerados periféricos.

En ese contexto, las voces de los pueblos originarios pugnaban por visibilizar sus demandas, al tiempo que se presentaba la imperiosa necesidad de construir un contra-relato frente a los discursos oficiales de celebración. De este modo, las múltiples iniciativas se repitieron en diversos ámbitos culturales de todo el país, donde numerosos artistas produjeron obras, ocuparon el espacio público y formaron parte de narrativas que expresaban los contra-festejos, al tiempo que denunciaban las continuidades históricas del genocidio originario.

3 En diciembre de 2020, en conmemoración a los treinta años de esta exposición, la galería Rolf Art inauguró la apertura de una muestra homónima, a cargo de Marcos López, RES y Adriana Miranda con materiales del archivo personal de Liliana Maresca. Desde una interpelación presente, la exhibición busca revisitar a través de fotografías, videos y documentos la acción colectiva de estos artistas, concebida como una respuesta irónica al quinto centenario de la colonización. Recuperado el 04/07/2022 de: <https://rolfart.com.ar/exhibition/la-conquista-xxi-rolf-art/>.



Imagen 1: Maresca, L. (1991). *El Dorado* [instalación]. Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires, Argentina. Fotografía de A. Miranda.

La obra de Liliana Maresca fue contundente y punzante en la medida en que logró sintetizar con su instalación el centro neurálgico de la conquista: la extracción de los metales preciosos y el costo en vidas humanas de ese despojo⁴.

Hacia finales de la siguiente década, como si se tratara de seguir las huellas para recuperar los vestigios de nuestra historia, la artista visual Soledad Dahbar⁵, en el año 2009, inicia una investigación por diversas minas abandonadas de la Puna salteña. En un trabajo casi arqueológico,

4 Para mayor contextualización y desarrollo de la obra de Liliana Maresca se sugieren los trabajos de larga data de Adriana Lauría, María Gainza, Graciela Hasper, Laura Hakel y Javier Villa, entre otros (Ver: Gainza, Hakel, Villa, 2016; Hasper, 2006; Lauría, 1997; 2008).

5 Soledad Dahbar (1976, Salta) es una artista visual que desarrolla su obra en los formatos de fotografía, video e instalación. Expuso en diversas ciudades de la Argentina y el extranjero; es becaria del FNA para las becas del interior; participó en diversos encuentros, clínicas y seminarios de arte. Recibió diversos premios y su obra forma parte de la Colección Castagnino-MACRO, Fundación OSDE y de la ReColección. Coordina exposiciones y realiza tareas de gestión independiente en diversos proyectos como La arte, plataforma de difusión, circulación y comercialización de producción artística salteña, al tiempo que es socia editora de la revista digital Obstáculos.

realiza un registro del espacio señalando lo que perdura como rastro de lo que ya no está. Resultado de los acercamientos a diversos territorios, elige una localidad emblemática y construye la obra *Paisajes negros* (2010), que consta de un video y diecinueve fotografías. La instalación se convierte en una hoja de ruta en la medida en que estos materiales serán el inicio de un conjunto de obras que desarrollará a lo largo de los próximos años.

Paisajes negros daba cuenta del campamento La Casualidad, ubicado a 518 km de la capital de la provincia de Salta. El lugar había sido la base de la mina de azufre a cielo abierto más grande e importante de Latinoamérica que suministraba la totalidad del azufre necesario para el abastecimiento nacional. La historia de La Casualidad está estrechamente ligada al desarrollo de la actividad minera de extracción de azufre en el cerro Estrella. En 1940, se creó la Compañía Azufrera Argentina S. A. para la explotación de los recursos de azufre existentes en la cordillera salteña; luego, la estatización efectuada durante el primer gobierno peronista incidió en el crecimiento de la actividad y la expansión de la localidad aledaña. De acuerdo con los registros de la artista, en la etapa de máximo esplendor la localidad llegó a contar con una población de alrededor de 3.000 habitantes, compuesta por los trabajadores de la explotación y sus familias, a los que se sumaban personas dedicadas al aprovisionamiento, el transporte y la prestación de servicios (Dahbar, 2020). Los registros existentes nada dicen de las condiciones de vida de sus ha-

bitantes ni de las secuelas físicas y ambientales de la labor minera.

La Casualidad comenzó su proceso de despoblamiento a partir del año 1977, cuando el entonces ministro de Economía de la última dictadura cívico militar, Alfredo Martínez de Hoz, decretó la clausura de la mina. Como la prueba más precisa de la continuidad del modelo aperturista, el cierre definitivo se produjo en 1991, en el marco del vaciamiento del Estado y la privatización del patrimonio natural y cultural, que tuvo como consecuencia el cierre de fuentes laborales y la desaparición de numerosos pueblos y localidades (Basualdo, 2018).

Los registros fotográficos en color de Dahbar muestran las ruinas del abandono, señalando los rastros dejados por el hombre en el paisaje. En la erosión de los materiales por efectos climáticos y temporales, se observa el cemento, la madera, la pintura corroída de los espacios antes habitados, al mismo tiempo que elementos de una vida cotidiana del pasado como guantes de trabajo, latas y plásticos. La luz penetra en los objetos y permite distinguir materialidades, texturas y funciones obsoletas. Las fotos frontales de galpones derruidos, viviendas y una capilla vaciada rodeados por el agua estancada contrastan con un cielo celeste y brillante que se muestra como el único elemento del presente.

Pero la obra se completa con un video, donde el paisaje es acompañado por explosiones recurrentes que recuerdan la actividad extractiva. La pólvora introducida en América por los conquistadores, determinante en la dominación de



Imágenes 2, 3 y 4: Dahbar, S. (2010). *Paisajes negros* [investigación audiovisual y fotográfica]. La Casualidad, Salta, Argentina.

los pueblos originarios, era fácilmente renovable en la medida en que se iban encontrando dos de sus elementos constitutivos: los yacimientos de azufre y salitre.

Casi una década después de aquellas investigaciones audiovisuales sobre las minas abandonadas, Soledad Dhabar inaugura en el Museo de Arte Contemporáneo de Salta, bajo la curaduría de Guillermina Mongan, la muestra *Problemas irresueltos* (2019). En un diálogo que comenta, continúa y a la vez actualiza el título que Lola Mora puso a su investigación en 1926 sobre combustibles fósiles⁶, Soledad trae al presente a la artista para repensar juntas una realidad que requiere nuevas formas de estar y participar en el mundo, construyendo su propia contribución a la ampliación de sentidos sobre un territorio con la intención de volverlo más habitable. En palabras de Dahbar (2020), se trata

de proponer un “recorrido de prospección, un espacio para la búsqueda de minerales preciosos, donde cada pieza constituye un hallazgo” (p. 4).

La muestra *Problemas irresueltos* condensó y exhibió las diversas formas en que, a lo largo de la década, Dahbar recurrió a la montaña a partir de diversas estrategias comunicativas y despliegues materiales. Desde la ironía en la obra *Oro, plata y pobre* (2019), en clara referencia a los costos sociales del extractivismo, hasta la pieza audiovisual *Represa en el valle* –un video que la artista filmó en Angastaco, una localidad de los Valles Calchaquíes en la provincia de Salta– muestra la transformación del paisaje por la explotación minera y lo grotescas que resultan las propuestas oficiales de convertir esos espacios en paseos temáticos. Pero fundamentalmente, y lo que aquí interesa en especial, es la forma de crear a partir de la materialidad de la montaña o en función de ella; es decir, la creación que se origina en virtud de la relación entre la artista y la naturaleza.

La presencia de la mica o la obsidiana se encuentra en una diversidad de obras mediante diferentes tratamientos, como el pulido, el tallado o la integración de las rocas y minerales con

6 En 1926 Lola Mora publica *Combustibles: Problemas Resueltos*, un folleto de 52 páginas en el que expone la posibilidad de autoabastecimiento a partir de combustibles fósiles. De acuerdo con Alonso (2018), además de sus preocupaciones técnicas y económicas, allí plantea la necesidad de una política energética nacional que considere la producción de hidrocarburos a partir de los esquistos bituminosos tratados mediante los hornos, en lugar de realizar costosos y profundos pozos con todo lo que significan las perforaciones y las extracciones, así como la conducción, el almacenaje, la destilación y el transporte a los centros de consumo.

el papel u otros soportes. Obras como *Pedraje* (2019), que presenta una serie de libros-objeto hechos en cuero pleno, papel y obsidiana grabada, o la serie *Simbiosis* (2020), realizada en mica sobre papel pintado, son algunas de ellas.



Imagen 5: Dahbar, S. (2020). *Simbiosis tres* [mica sobre papel pintado 30 x 24 cm]. Salta, Argentina.

Por su parte, la referencia al oro, la plata y el cobre es recurrente y asume diferentes propuestas como en la *Joya Max* (2019), objeto performativo realizado en base a estos metales que, usado sobre el propio cuerpo, impide el habla. La alusión a la imposición del silencio a partir de una joya, objeto que podría también ser de tortura, da cuenta de una historia profundamente silenciada. Tal vez por eso, en su obra *Manifestación* (2019) la artista retoma las mismas figuras simples –el círculo, el triángulo y el cuadrado– para efectuar un señalamiento artístico que en un juego en el espacio proponga el paso de una voz subjetiva a una colectiva frente a un acontecimiento que es público.

De este modo, las exploraciones desde la materialidad son múltiples y variadas; todas ellas invitan a mirar los procedimientos como un lugar donde se evidencian no solo los fines, sino, y fundamentalmente, los recorridos de la materia, al tiempo que transforman el espacio en un lugar de nuevas resignificaciones. Para Dahbar, el arte resulta una forma de conocimiento, pero sobre todo una práctica de intercambio social y un dispositivo que multiplica imágenes y significantes, generando una apertura a la idea de continuidad del espacio y el tiempo a través de la obra.



Imagen 6: Dahbar, S. (2019). *Manifestación* [MDF pintado con barniz poliuretano, purpurina y madera. Medidas variables]. Museo de Arte Contemporáneo. Salta, Argentina.

CONCLUSIONES

En las obras aquí presentadas, los distintos momentos del pasado se entretajan y configuran algunas de las bases sobre las que se asienta y se explica el actual colapso ambiental. En ese marco, la continuidad histórica sostenida en la obra de Liliana Maresca dialoga y se completa con la huella material establecida en la producción de Soledad Dahbar. En ambas artistas, parece hacerse presente el problema de la historia y su relación con la memoria, en tanto esta complementa y discute la objetividad de los registros y los relatos oficiales, al tiempo que, como señala Escobar (2020), actúa como un factor de litigio político en torno de la selección, la edición y el destino de los recuerdos. En tal sentido, Maresca realiza su obra dentro de un marco colectivo que busca contraponer a las narrativas oficiales de la época relatos visuales que pongan de manifiesto los costos ambientales y humanos que la conquista instituyó, la colonia continuó y el Estado argentino legitimó.

De esta manera, tal como lo señala Escobar, una obra no es un depósito estático donde se acumula y se clausura el recuerdo de lo ocurrido, sino una reserva de experiencias colectivas que se reactivan a través del recuerdo, remitiéndonos a una escena dinámica donde lo sucedido es convocado por un continuo trabajo de rememoración vinculado con la construcción del presente y del futuro.

Posiblemente por eso, la conmemoración que, en diciembre de 2020, realizó la galería Rolf

Art por los treinta años de la histórica exposición *La Conquista. 500 años*, nos interpela desde un presente que puede brindar nuevas connotaciones relacionadas con el crítico contexto ecológico, donde la instalación *El Dorado* de Liliana Maresca, podría posicionarse como una pieza inaugural en la construcción de un relato necesario que pueda enlazar la problemática ambiental con la herencia colonial.

Por su parte, la búsqueda de las huellas humanas, el registro de los desechos y las marcas de lo que queda luego del despojo en *Paisajes negros* de Dahbar, se presenta como una recurrencia en diversas obras contemporáneas que abordan sus producciones desde una metodología cercana a la arqueológica: la acumulación de indicios, el señalamiento de espacios abandonados y los vestigios de una sociedad que ya no existe. En ese punto, el uso de materiales provenientes de la montaña –ya sea metales como oro, plata y cobre o los colores que remiten simbólicamente a ellos, así como las rocas, las gemas o la arcilla–, a partir de múltiples tratamientos, genera una relación de tipo indicial, donde las piezas parecen constituir prolongaciones de los sitios de origen, trayendo al presente algo que ya no existe pero que sin embargo está ahí.

Como en un diálogo infinito, el universo geométrico de Soledad Dahbar podría ligarse con aquel creado por Liliana Maresca hace ya tres décadas, en la medida en que las formas geométricas se transforman en la síntesis de lo indecible y lo inabarcable, al tiempo que la referencia a los metales y minerales tradicional-

mente vinculados con el extractivismo establecen el símbolo de lo arrebatado. Sin embargo, en todo símbolo, la ambigüedad y la arbitrariedad son las características que permiten abrir el repertorio de interpretaciones y en ello radica su riqueza. En todas ellas, se trata de la búsqueda de un decir colectivo que no vuelva a hacer silencio frente al saqueo y la destrucción.

Cómo citar este artículo:

Casablanca, C. (2022). Sintetizar lo inabarcable. Un diálogo posible entre las artistas Liliana Maresca y Soledad Dahbar. *Artilugio Revista*, (8). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/38660>.

Referencias

- Alonso, R. (2018). *La visionaria y genial Lola Mora. Pionera, mujer en minería y petróleo*. Salta: Ed. Mundo.
- Azcuy Ameghino, E. (2014). El descubrimiento de la Conquista. En G. Gresores, *Reflexiones sobre historia social desde nuestra América*. Buenos Aires: Ed. Cienflores.
- Basualdo, E. (2018). *Endeudar y fugar. Un análisis de la historia económica argentina de Martínez de Hoz a Macri*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Dahbar, S. (2019). *Dossier de obra*. La arte. Recuperado el 04/04/2022 de <https://laartecontemporanea.com/soledad-dahbar/>.
- Dahbar, S. (2020). *Paisajes negros* [ponencia]. III Jornadas de Estéticas y Políticas Nuestroamericanas Artes de la Visualidad. Encuentro II. Universidad Nacional de Avellaneda, Buenos Aires.
- Escobar, T. (2020). *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Feinsilber, L. (1991, 28 de febrero). La Conquista vista por los plásticos. *Ámbito Financiero*, p. 18.
- Gainza, M., Hakel, L., Villa, J. (2016). *Liliana Maresca*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.
- Galeano, E. (2017). *Las venas abiertas de América latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Hasper, G. (Comp.) (2006). *Liliana Maresca. Documentos*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

- Lauría, A. (1997). Articulación entre arte, medios y discurso crítico en la obra de Liliana Maresca. *Arte y recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (pp. 293-298). Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores en Artes. Recuperado el 04/07/2022 de <http://www.caia.org.ar/docs/Laur%C3%ADa.pdf>
- Lauría, A. (2008). Muestra de Liliana Maresca en el Museo Castagnino. *Revista Ramona*. Recuperado el 04/07/2022 de <http://www.ramona.org.ar/node/19121>.
- Lebenglik, F. (1991). *Liliana Maresca. En La Conquista. 500 años, 40 artistas* [catálogo de exposición]. Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires, Argentina.
- Maresca, L. et al. (1991). *La Conquista. 500 años. 40 artistas*. [catálogo de exposición]. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.
- Moore, J. (2020). *El capitalismo en la trama de la vida. Ecología y acumulación del capital*. Madrid: Ed. Traficantes de Sueños.
- Rolf Art (2021). *La Conquista 1991. Res, Marcos López, Adriana Miranda y Archivo de Liliana Maresca* [catálogo de exposición]. Recuperado el 04/07/2022 de <https://rolfart.com.ar/exhibition/la-conquista-xxi-rolf-art/>.
- Stein, S. J. y Stein, B. (1970). *La herencia colonial de América Latina*. México: Siglo XXI.
- Ulloa, A. (2017, mayo-agosto). Dinámicas ambientales y extractivas en el siglo XXI: ¿es la época del antropoceno o del capitaloceno en América latina? *Desacatos*, 54. Recuperado el 04/07/2022 de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2017000200058.

Agradecimientos

Almendra Vilela, por facilitarme el acceso a algunos de los documentos del archivo de Liliana Maresca; Soledad Dahbar, por la generosidad de compartir su trabajo; Marcela Vilela, por el asesoramiento histórico y Florencia Guzzetti, por las continuas traducciones.

Biografía

Cecilia Casablanca

AUTORA

Doctoranda en Historia en la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín. Becaria CONICET, con dependencia en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio. Investiga la problemática socioambiental en las producciones artísticas y los activismos en el arte contemporáneo en la Argentina.

Devenires animales en la narrativa y el teatro argentinos del siglo XXI

Becoming animal in the Argentine narrative and theater of the 21st century



Liliana B. López

Universidad Nacional de las Artes

Buenos Aires, Argentina

l.lopez@una.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0003-4865-4022>

Recibido: 01/03/2022 - Aceptado con modificaciones: 23/06/2022



DOI: <https://doi.org/10.55443/artilugio.n8.2022.38663>



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/1amyree0u>

Resumen

A partir de los desarrollos tecnológicos, el cambio climático y los efectos de la globalización, la representación de lo animal como el Otro exhibe cambios en relación con la concepción moderna de *humanidad*. De aquella *separación* que acentuaba la diferencia entre los seres humanos y los animales -reales o imaginarios- observamos representaciones en algunas producciones del arte contemporáneo -en particular tomaremos ejemplos de la narrativa y del teatro- que proponen mixturas, uniones y conexiones entre especies que, a su vez, dan lugar a reubicaciones y transformaciones que producen nuevos sentidos, o bien, generan reformulaciones respecto de las

Palabras clave

Distopías, Devenires, Animalidad, Conexiones biológicas, Arte contemporáneo

Artilugio, número 8, 2022 / Sección Dossier / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



tradicionales. Distopías, emergencias monstruosas, irrupción de lo siniestro, revisión de tabúes, son algunos de los ejes que reconocemos en una serie de producciones ficcionales recientes, lo que nos permite postular un cambio de paradigma que contiene una visión inquietante del presente y, aún más, del futuro.

Abstract

From technological developments, climate change and the effects of globalization, the representation of the animal as the Other exhibits changes in relation to the modern conception of *humanity*. From that separation that accentuated the difference between human beings and animals –real or imaginary– we observe representations in some productions of contemporary art –we will take examples from narrative and theater– that propose mixtures, unions, and connections between species that, in turn, give rise to relocations and transformations that produce new meanings or else, generate reformulations with respect to the traditional ones. Dystopias, monstrous emergencies, irruption of the sinister, revision of taboos, are some of the axes that we recognize in a series of recent fictional productions, which allow us to postulate a paradigm shift that contains a disturbing vision of the present and even more, of the future.

Key words

Dystopias, Becomings, Animality, Biological connections, Contemporary art

INTRODUCCIÓN. LOS MONSTRUOS SIEMPRE ESTUVIERON AQUÍ

Todos los animales son iguales, pero unos son más iguales que otros.
Rebelión en la granja, Orwell (2002).

El animal es el más necesario, familiar y precioso otro del *anthropos*. Sin embargo, esta familiaridad está cargada de insidias.
Lo posthumano, Braidotti (2015).

Desde el fondo de la Antigüedad sobreviven los mitos en los que los seres vivos se interrelacionan entre especies, ya sea a través de metamorfosis parciales o de uniones sexuales. Las representaciones de monstruos y quimeras tienen una extensa genealogía en la épica y en las artes visuales; un agenciamiento que reúne buena parte de esa mitología podría señalarse en las *Metamorfosis* de Ovidio (siglos I a. C. - I d. C.), un manantial ineludible durante la Edad Media. En esta encontramos la proliferación de los *bestiarios* en los que se catalogaban animales tanto reales como imaginarios. El cientificismo que caracterizó a la modernidad en todas sus fases apeló al racionalismo y al empirismo, descartando a los últimos y clasificando a los primeros¹. Pero los monstruos nunca desaparecieron del todo: relegados al campo de la litera-

tura y el arte popular, al folclore, el movimiento romántico dio cuenta de ellos. De Mary Shelley a las pinturas negras de Goya, extendieron una trama que reapareció en los movimientos de vanguardia, especialmente en el simbolismo y en el surrealismo, amparados en gran medida por el naciente psicoanálisis y la legitimación del universo onírico. A lo largo del siglo XX, los traumas de las guerras mundiales dieron paso a un potente desarrollo de la ciencia ficción y de la literatura fantástica. En ese terreno fértil, se entremezclaron con los más sofisticados seres extraplanetarios y las máquinas con voluntad propia, herederas de los autómatas decimonónicos, antecesores de los robots, del internet de las cosas y de la inteligencia artificial.

Solamente señalaré dos precursores prácticamente coetáneos, aunque sin contacto entre sí, que parten de diferentes lugares pero que hoy reaparecen en las nuevas figuraciones de lo monstruoso: la narrativa de H. P. Lovecraft (1890-1937) y de Franz Kafka (1883-1924). De Kafka se ha investigado mucho en el ámbito académico y filosófico, especialmente acerca de *La metamorfosis* (1915); en particular el ensayo de Deleuze y Guattari (1978), *Kafka. Por una literatura menor*, plantea una lectura de sus textos desde una óptica insoslayable para nuestra lectura sobre el devenir animal.

Sobre H. P. Lovecraft he considerado particularmente el ensayo de Houellebecq (2021), publicado en 1991, en el que sostiene que a la escritura del autor lo precede “Un odio absoluto hacia el mundo en general, agravado por una

¹ Sobre los bestiarios medievales y su reelaboración en el teatro isabelino puede verse mi trabajo “Shakespeare: un bestiario” (López, 2015).

particular repugnancia hacia el mundo moderno” (p. 56). Uno de sus relatos más célebres, “La llamada de Cthulhu”, condensa en varios lugares ese punto de vista: “Lo que ha emergido puede hundirse, y lo que se ha hundido puede emerger otra vez. La mayor de las blasfemias espera y sueña en las profundidades, y la decadencia circula entre las débiles ciudades de los hombres”² (Lovecraft, 2015, p. 47).

Sobre esta idea de la decadencia, por un lado, y de la eternidad de lo monstruoso, por otro, se apoya la calificación de *Chuthuluceno* acuñada por Haraway (2019)³. Por su lado, el filósofo Coccia sostiene una posición conciliadora en la que se anula la separación entre los seres vivos en *La vida de las plantas* (2017) y en *Metamorfosis* (2021); ambas publicaciones constituyen una referencia ineludible en este trabajo, así como los ensayos contenidos en *Lo abierto* de Agamben (2006). Allí el filósofo cuestiona las separaciones, las escisiones que la cultura antropocéntrica ha impuesto mediante representaciones entre “la humanidad” y “la no humanidad”, “la humanidad” y “el animal”, un debate que considera urgente:

Frente a este eclipse, la única tarea que todavía parece conservar alguna seriedad es el tomar a cargo y realizar la “gestión integral” de la vida biológica, es decir, de la propia animalidad del hombre. Genoma, economía global, ideología

humanitaria son las tres caras solidarias de este proceso en que la humanidad posthistórica parece asumir su fisiología como último e impolítico mandato (p. 141).

También el arte constituye una de las esferas cuyo régimen de signos posibilita la creación de imaginarios que traduzcan y vehiculicen estéticamente este imperativo.

Las representaciones de la mixtura, de las hibridaciones y las uniones entre especies serán el objeto de análisis en narraciones y textos dramáticos de autores argentinos, a partir de la intuición de que se ha operado un giro en su consideración que merece ser estudiado⁴.

EXCLUSIONES E INCLUSIONES (NARRATIVAS)

Ignoramos el sentido del dragón, como ignoramos el sentido del universo, pero algo hay en su imagen que concuerda con la imaginación de los hombres, y así el dragón surge en distintas latitudes y edades. *Manual de zoología fantástica*, Borges y Guerrero (1966).

Algunas de las representaciones –ya “ortodoxas” y, por ende, cuestionadas– que pertenecen a este campo temático se pueden encontrar en los bestiarios modernos. Como género de borde

2 “What has risen may sink, and what has sunk may rise. Loathsomeness waits and dreams in the deep, and decay spreads over the tottering cities of men.”

3 En el “Manifiesto” (1985) y ampliada en otras publicaciones como *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno* (2019). *Capitaloceno, Antropoceno y Chthuluceno* son algunas de las denominaciones que circulan y que se discuten en los debates filosóficos actuales.

4 La selección no carece de cierto grado de arbitrariedad; su fundamentación estriba en que constituye mi área de investigación. No es un recorte meramente geográfico, ya que hay autores seleccionados que no viven en Argentina y muchas de las puestas en escena de los textos dramáticos mencionados solo se estrenaron en la ciudad de Buenos Aires.

entre el ensayo y la ficción, Borges y Guerrero (1966) escribieron el *Manual de zoología fantástica*. En el prólogo se aclara el recorte y la selección, frente al carácter infinito del objeto: “Deliberadamente, excluimos de este manual las leyendas sobre transformaciones del ser humano: el lobisón, el *werewolf*, etc.” (p. 2). Es precisamente este punto el que han objetado Deleuze y Guattari (2002) en *Mil mesetas*, señalando críticamente esta omisión: “Una segunda vez en su *Manual de zoología fantástica*, en el que no sólo muestra una imagen heteróclita e insulsa del mito, sino que elimina todos los problemas de manada y, en el caso del hombre, de devenir animal correspondiente” (p. 247). En *Lo posthumano*, Braidotti (2015) retoma y sintetiza esta clasificación para analizar con más detalle las dos primeras variantes:

En una brillante y paródica taxonomía de Borges, Deleuze clasificaba los animales en tres grupos: aquellos con los que miramos la televisión, aquellos que comemos y aquellos a los que tenemos miedo. Este intenso nivel de familiaridad vivida confina la interacción humano-animal en los parámetros clásicos, sobre todo en aquellos de la relación edípica (tú y yo sentados en el mismo sofá); en aquellos de la relación instrumental (tú que eventualmente serás consumido); y en aquellos de la relación fantasmal (objetos exóticos y extintos de infotretimiento y de pasatiempo) (p. 71).

Me interesa hacer foco en la tercera clase de relación, precisamente donde las conexiones entre lo humano y el animal resultan mediadas a través de las representaciones artísticas. En la narrativa contemporánea de las últimas décadas se ha operado una transformación que

propone nuevas posibilidades de conexiones, siempre distópicas y catastróficas. En ocasiones, producto de errores de prácticas científicas o por la explotación a cualquier costo de los recursos naturales. Las antiguas metamorfosis de la mitología clásica son sustituidas por mutaciones de origen tecnológico o sustancias tóxicas. Algunos ejemplos de la narrativa reciente: en *El congreso de literatura* de Aira (1999), un error de cálculo técnico clona las fibras de seda de la corbata de un famoso escritor –el plan era clonarlo a él– originando gigantescos gusanos de color celeste que atacan la ciudad. En *Cataratas* de Vanoli (2015), una extraña sustancia agrotóxica convierte a los humanos en caracoles y babosas descomunales. En la novela de Schweblin (2019), *Distancia de rescate*, los niños son afectados por mutaciones desde su concepción hasta una posible muerte a causa de la fumigación de productos agroquímicos –eufemismo que muchas veces encubre el hecho de que sean agrotóxicos–. La “resurrección” de los niños afectados se “resuelve” mediante conjuros que apenas devuelven sustitutos vicarios o fantasmas irreconocibles. La misma autora plantea en *Kentukis* (2018) una distopía *cyborg* en la que la interacción de los usuarios humanos con robots de apariencia animal va transformando sus vidas de manera disímil. Los –en apariencia– inofensivos peluches desafían los límites del albedrío y de la intimidad en la interacción desde sus respectivas terminales. En el volumen *Pájaros en la boca y otros cuentos* (2018) se incluye “El hombre sirena”. La inversión de género respecto de la mitología sobre las

sirenas reduplica la mutación de “mujer/pez” a “hombre/pez” y, por ende, al destinatario erótico “hombre/mujer”⁵. Aquí la función fantasmal se une a la edípica, ya que el portento parece cobrar existencia solo para cumplir las expectativas del personaje femenino.

PARIR O NO PARIR (POSDRAMAS)

El destino de la humanidad ha sido enfocado de forma apocalíptica en el teatro reciente. En el ámbito internacional lo anticipaba Müller en *Die Hamletmaschine* (*Hamlet-Machine*) (1977) y en *Medeamaterial Landschaft mit Argonautennedeia* (*Medeamaterial*) (1982): tanto Ofelia como Medea, en representación de la mujer, se niegan a seguir pariendo. Vale recordar que la versión local de la primera obra mencionada, aquí fue estrenada como *Máquina-Hamlet* por el grupo El Periférico de Objetos en 1995, con gran suceso que desbordó los límites de la escena independiente. También en *Zoedipous* (1998) el grupo cruzó la mitología griega –puntualmente, el mito de Edipo– con el uso de materiales orgánicos (insectos y otros animales) relacionando la familia como Ley y las relaciones de poder. Ya en el presente siglo, uno de los últimos trabajos presentados en Buenos Aires por el grupo fue *La última noche de la humanidad* (2002), con texto de Emilio García Wehbi, basado en Karl Krauss

⁵ He trabajado el tema en la ponencia “Reconfiguraciones de lo femenino en las representaciones de sirenas” (López, 2020).

y otros materiales. La puesta en escena, en una primera parte, planteaba un escenario donde cuerpos –humanos, animales, indeterminados e informes– se revolvían en lodo. En la segunda parte, aséptica y quirúrgica, se podían ver cucarachas a través de una cámara en una casa de juguete. Lo humano y lo animal, en ese marco apocalíptico, era indiferenciado. Ya con la única autoría de García Wehbi (2012), *Hécuba o el gineceo canino* recupera el personaje de Hécuba para proclamar su negativa a parir. La guerra de Troya se cruza con el presente distópico en el que deviene perra que devora a sus cachorros, antes de entregarlos a una muerte producto del belicismo.



Imagen 1: El Periférico de Objetos (2002). *La última noche de la humanidad* [obra teatral]. Buenos Aires. Argentina. Fotografía de J. Etcheber.

Si bien menciono a estas obras a estas obras como textos dramáticos, no obstante, pertenecen a la categoría –elaborada por Hans T. Lehmann– de *teatro postdramático*. Acuña precisamente a partir de las obras de Müller, estas textualidades se apartan de la concepción

tradicional de fábula aristotélica, rompen con la categoría de personaje y utilizan la palabra con autonomía respecto del fin instrumental de la comunicación a partir de sus transformaciones poéticas.



Imagen 2: García Wehbi, E. (2012). *Hécuba o el gineceo canino* [obra teatral]. Buenos Aires, Argentina. Fotografía de S. Arpesella.

También en el presente siglo, la pieza de Arias (2001), *La escuálida familia*, se inserta en esta nueva visión de mundo, cruzando el mito de Edipo con el universo shakesperiano, mediante cronotopos que ubican una “familia” en el estado de naturaleza –tal como lo define la filosofía política moderna– previo al orden impuesto por el contrato social. La endogamia, el incesto y la criminalidad son los modos de relación entre los personajes que sobreviven en un entorno inhóspito en el que los límites entre humano y animal son permeables. Una cacería deriva en el encuentro de un cuerpo: “Padre: Es raro, parece un animal, no un hombre. (...) / Lisa: Cuando lo vimos pensamos que era una bestia y Luba disparó. (...) / Lisa: Tiene cara de hombre, pero los pies...”. (p. 16). Lo llamarán Reo e intentarán

adoptarlo, pero en la lógica de esa organización doméstica terminará suplantando al padre –parricidio mediante– y será objeto de disputa entre las hermanas, que culminará con el asesinato de una de ellas⁶. La madre descubre que se trata de su hijo abandonado a la intemperie al nacer y –siguiendo a Yocasta– se suicida. Aunque Reo provenga de la naturaleza, al ser nombrado y al aprender el lenguaje abandona su animalidad para sumarse a la horda en la que sobrevive el más fuerte. La referencialidad es difusa ya que el espacio propuesto es desolado y con frío extremo, se menciona un ejemplar de la Biblia, frascos de medicamentos y una colección de botellitas de bebidas alcohólicas. Esto acentúa aún más el carácter distópico y atemporal de la fábula: la horda y el estado de naturaleza no son etapas superadas sino latentes y larvadas.

En el texto dramático *La crueldad de los animales (primer menemismo)* de Fernández (2015), el título resulta ambiguo y engañoso, ya que son dos hermanos quienes ejercen un acto de crueldad con una perra a punto de parir⁷. Además, se conecta con la serie política en la alusión al primer gobierno menemista, durante el cual el neoliberalismo causó estragos en el ámbito de la economía y produjo una desintegración del tejido social y familiar. Lisandro, testigo de la situación, se encierra en un armario y muere. La crueldad aparece representada en varios niveles,

6 Resuenan ecos intertextuales de *Rey Lear* en cuanto al desplazamiento del padre y la rivalidad por un hombre, Edgardo, de parte de las hermanas, Regan y Gonerill.

7 Obra ganadora (1er Premio) del 2º Concurso Universitario de Dramaturgia “Roberto Arlt”, organizado por la Maestría en Dramaturgia del Departamento de Artes Dramáticas (UNA).

sin distinción entre hombres y animales; gratuita o por supervivencia, la significancia apunta a que los “débiles” no sobreviven en ninguno de los ámbitos, natural o social. En un contexto salvaje, la frontera y la separación se disuelven. Da igual que sea oruga, adolescente o animal doméstico.



Imagen 3: Fernández, J. I. (2016). *La crueldad de los animales* [obra teatral]. Buenos Aires, Argentina. Fotografía de G. Gorrini y M. Cáceres.

La exclusión que Borges hace del lobizón en su manual no ha impedido que este mito siga presente en las culturas populares y en las artes. Difiere de las sirenas, en cuanto que ellas serían un ser híbrido (humano-animal) mientras que el lobizón (o lobisón) se transforma bajo determinadas circunstancias y por un período acotado, tal como los vampiros, entre otros. Quizás por eso resulta más inquietante, porque es un devenir de un estado a otro, no está dado de una vez⁸.

El texto dramático de Molina (2005), *Madre de lobo entrerriano*, sitúa este conflicto en la

8 En casi todos los relatos modernos sobre sirenas hay intentos de anular la parte animal, la cauda, por diferentes medios –mágicos o científicos– y “recuperar” la mitad de la humanidad del ser. En el caso del lobizón, del mismo modo que con el vampiro, solo se resuelve mediante la muerte (bala de plata, estaca, etc.).

provincia de Entre Ríos en 1882. La fecha es significativa para la historia argentina: se acababa de iniciar la institucionalización del país a partir de un modelo que aún continúa, período conocido como la “Organización Nacional”, que toma como modelo las democracias europeas y norteamericanas; se afianza la capitalización de Buenos Aires, el control territorial, la institución presidencialista, la población a partir de la inmigración europea y la idea misma de Nación argentina; este proyecto excluye las tradiciones locales a las que considera “bárbaras” e incultas. La delimitación de la propiedad privada por medio de la demarcación y el alambrado margina a diversos tipos sociales, entre ellos, los gauchos. La literatura y el teatro dan cuenta de este proceso: desde el poema *Martín Fierro* hasta el ciclo del teatro gauchesco del cual *Juan Moreira* será el exponente más significativo por décadas. La obra de Molina, situada en ese contexto, expone con lenguaje poético el romance de un hombre lobo con una mujer cuyo resultado será la concepción de un ser que heredará las mismas características⁹. El devenir animal lobo es descrito por el propio personaje¹⁰: “Se supo con el tiempo. / Mis ojos rojos. / Mi hocico comienza a elevarse en temperatura y percepción. / Nunca fui demasiado velludo, hasta...” (p. 123). Como sucede con el mito del vampiro, el ciclo está condenado a repetirse, pero por medio de la filiación –no por

9 En Sudamérica, la leyenda del lobizón tiene paralelismos con la europea.

10 El primer caso literario semejante se encuentra en el relato breve “The Outsider” de Lovecraft (1921), en el que un extraño ser narra en primera persona su autodescubrimiento como tal.

“contagio” ni por “resurrección”-. Esta diferencia es lo que hace más inquietante la relación fantasmal entre el hombre y el animal¹¹.

CONCLUSIONES

Sin embargo, los casos analizados proponen una nueva mirada en la relación humano/animal (monstruos incluidos), en consonancia con los debates actuales sobre la problemática. Lejos de ser aterradora, es una relación buscada en la que resuenan ecos de “generar parentesco en el Chuthuluceno” de Haraway (2019), de Despret (2018) en su propuesta de hacer preguntas a los animales, de las metamorfosis de Coccia (2021) o de la adhesión postantropocéntrica de Braidotti (2015). No se trata, como dice la última teórica citada, de antropomorfizar o humanizar las relaciones con el animal (lo que sería afirmar la primacía del primer término), sino de reconocer su especificidad:

Los términos de esa particular interacción deben permanecer normativamente neutrales, al fin de permitir que los nuevos parámetros emerjan para el devenir animal del *anthropos*, un argumento que se ha silenciado en exceso a causa del prejuicio de la supremacía de la especie. Es preciso abrir nuevos espacios intensivos de devenir y, cosa aún más importante, es preciso vigilar a fin de que tales espacios permanezcan abiertos (Braidotti, 2015, p. 81).

A modo de cierre, considero que no hay mejor espacio que el arte para proponer nuevos parentescos y devenires posibles que se instalen en el imaginario social. Los ejemplos mencionados despliegan un arco de posibles imaginarios narrativos o dramáticos que van de lo horroroso hasta la conciliación con la animalidad a partir de su reconocimiento ontológico como una posible, quizás la única, salida. Retomando los planteos de Agamben (2006), advierte que

Si la humanidad que ha tomado sobre sí el mandato de gestión integral de la propia animalidad todavía es humana, en el sentido de aquella máquina antropológica que, decidiendo siempre acerca del hombre y del animal, produjo la *humanitas*, no es fácil decir, ni está claro, si el bienestar de una vida que ya ni se sabe reconocer como humana o animal puede ser sentido como satisfactorio. (...) La humanización integral del animal coincide con una animalización integral del hombre (p.141-142).

Mediante los devenires, las conexiones y las metamorfosis analizadas corroboramos un cambio de paradigma en el plano simbólico de la consideración de la humanidad del animal/“monstruo” y de la “humanidad” monstruosa. Pero se trata de un cambio de paradigma que –lejos de invertir o intercambiar los términos de la relación– propone agudizar la mirada para observar qué hay “entre” ellos. Cada ocurrencia textual propone alternativas diversas de hibridación, mixtura o abolición de alguno de los términos en una serie que supera las tipologías previas.

¹¹ En los noventa, esta relación aparecía con ribetes cómicos y grotescos en *El amor de Bizzio* y Guebel (1994): Amalia (interpretada por María José Gabin) se enamoraba de su gran danés (Puma Goity) y el conflicto se centraba en la imposibilidad de procrear.

Cómo citar este artículo:

López, L. (2022). Devenires animales en la narrativa y el teatro argentinos del siglo XXI. *Artilugio Revista*, (8). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/38663>.

Referencias

- Agamben, G. (2006). *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Aira, C. (1999). *El congreso de literatura*. Buenos Aires: Tusquets.
- Arias, L. (2001). *La escuálida familia*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Bizzio, S. y Guebel, D. (1994). *Dos obras ordinarias: La China. El amor*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Borges, J. L. y Guerrero, M. (1966). *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- Coccia, E. (2017). *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Buenos Aires: Miño y Dávila editores.
- Coccia, E. (2021). *Metamorfosis*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka: por una literatura menor*. México: Era.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Despret, V. (2018). *¿Qué dirían los animales... si les hiciéramos las preguntas correctas?* Buenos Aires: Cactus.
- Fernández, J. (2015). *La crueldad de los animales (primer menemismo)*. Buenos Aires: UNA Dramáticas.

- García Wehbi, E. (2012). *Hécuba o el gineceo canino*. En *Botella en un mensaje. Obra reunida* (pp. 245-268). Córdoba: Alción editora/Ediciones Documenta.
- Haraway, D. (1999). La promesa de los monstruos: Una política re-generadora para otros inapropiados/bles. *Política y sociedad*, 30, pp. 121-163.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Houellebecq, M. (2021). *H. P. Lovecraft. Contra el mundo, contra la vida*. Barcelona: Anagrama.
- Lehmann, H. T. (2003). *Teatro Posdramático*. Murcia: CENDEAC.
- López, L. (2015). Shakespeare: un bestiario.”, En *Shakespeare minor*. Topologías IV. (pp. 75-86). Buenos Aires: Departamento de Artes Dramáticas (UNA).
- López, L. (2020). Reconfiguraciones de lo femenino en las representaciones de sirenas. En S. Kroll y C. Castro Filho (Eds.), *Escenificaciones del mito en el contexto hispánico: de los siglos de oro a las vanguardias teatrales* (pp. 105-115). Madrid: Sindéresis.
- Lovecraft, H. P. (2015). La llamada de Cthulhu. En *Obras completas*. Vol. 2 (pp. 9-47). Buenos Aires: Díada.
- Molina, J. (2005). Madre de lobo entrerriano. En *Dramaturgia roja*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Orwell, G. (2002). *Rebelión en la granja*. Madrid: Editora Nacional.
- Schweblin, S. (2018). El hombre sireno. En *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Schweblin, S. (2018). *Kentukis*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Schweblin, S. (2019). *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Vanoli, H. (2015). *Cataratas*. Buenos Aires: Literatura Random House.

Biografía

Liliana B. López

AUTORA

Profesora y Licenciada en Letras, Doctora en Artes (área Teoría e Historia de las Artes) por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ejerce como profesora titular en el grado, en posgrados y en el Doctorado en la UNA. Autora de numerosas publicaciones nacionales e internacionales. Investigadora teatral. Directora de proyectos de investigación y de tesis de doctorado, maestría y especialización. Evaluadora de proyectos de investigación y referato de varias publicaciones. Directora de la revista digital del Departamento de Artes Dramáticas, *Territorio teatral* (www.territorioteatral.org.ar).

Ensayo, error y reconfiguración. El trabajo creativo emergente durante la pandemia en la Ciudad de México

Trial, error and reconfiguration. The emerging creative
work during the pandemic in Mexico City



Ahtziri Eréndira Molina Roldán

Universidad Veracruzana

Xalapa, México

ahmolina@uv.mx

<https://orcid.org/0000-0001-6722-4787>



Bianca Garduño Bello

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Lima, Perú

bigarduno@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2113-17188>

Recibido: 01/03/2022 - Aceptado con modificaciones: 21/06/2022



DOI: <https://doi.org/10.55443/artilugio.n8.2022.38629>



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/am1yr1kfq>

Resumen

El presente texto revisa las formas emergentes que las personas que trabajan en el sector económico del trabajo creativo han puesto en práctica para generar recursos de subsistencia a lo largo de dos años de pandemia. Las autoras proponemos que algunos modos de trabajo resultantes de la necesidad de mantener distanciamiento social trascendieron la emergencia

Palabras clave

*Trabajo creativo,
Precariedad, Pandemia,
Sostenibilidad, Resiliencia*

Artilugio, número 8, 2022 / Sección Dossier / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



y forman parte de la cotidianidad, especialmente los vinculados con las tecnologías de la comunicación y la información. Mediante el análisis cualitativo de entrevistas, datos cuantitativos de consulta pública y revisión de trabajos de investigación sobre el tema identificamos que los momentos de las diferentes medidas sanitarias fueron marcando el ritmo de los cambios, ajustes e innovaciones del trabajo creativo en el Área Metropolitana de la Ciudad de México. Un sector que pese a sus esfuerzos por generar nuevas formas de interacción, producción y difusión de su labor creativa desde el inicio de la pandemia, enfrenta la agudización de las condiciones de precariedad laboral en una reconfiguración que favorece la desigualdad en el acceso a recursos y oportunidades para el desarrollo de su vida profesional como consecuencia de la crisis.

Abstract

This text reviews the emerging ways that creative sector workers have put into practice to produce their resources for their livelihood and creative pursuits over two years of the pandemic. The authors claim that some of the working skills and traits that resulted from the need to maintain social distancing transcended the emergency and are part of everyday life, especially those linked to digital technologies. Through qualitative analysis of interviews, quantitative data from public sources and reviewing of latest bibliography on the matter we identified different moments in which sanitary measures settled the pace of changes, adjustments, and innovations for creative work in the Metropolitan Area of Mexico City. A sector that before the pandemic was already characterized by work flexibility as condition of the labor market; during the crisis created new forms of interaction, production, and promotion of its creative work; and for whom an important consequence from the pandemic is the exacerbation of precarious working conditions in a reconfiguration that favors inequality in the access to resources and opportunities for the development of their professional career.

Key words

Creative work, Precarity, Pandemic, Sustainability, Resilience

INTRODUCCIÓN

En los primeros meses de 2020 en la Ciudad de México, como en muchos otros lugares del mundo, se anunció el cese de las actividades presenciales como una medida contingente ante la aparición del SARS-CoV-2. Una de las primeras consecuencias de esta medida fue que las personas que trabajan en el sector creativo enfrentaron la interrupción e incluso la prohibición de sus labores en espacios públicos. Para algunas de estas personas, la situación implicó la adaptación de sus actividades a las tecnologías de la información y la comunicación (TIC)¹ como medio de trabajo en condiciones de distanciamiento físico; pero para otras significó el traslado hacia actividades económicas que las alejó de sus proyectos profesionales y de vida vinculados con el sector creativo.

Tanto el gobierno como la sociedad inicialmente consideraron que el confinamiento solo duraría unas cuantas semanas y que, por lo tanto, no sería necesario hacer cambios o ajustes en los formatos de la oferta artística o del trabajo creativo. Muy pronto, la realidad mostró que el aislamiento se alargaría por un periodo indeterminado, lo cual ponía al sector creativo en situación crítica, pues sus espacios de trabajo cotidianos se mantendrían cerrados sin horizonte cercano de reapertura, especialmente

aquellos dedicados a actividades públicas de arte y entretenimiento.

Por parte de las instituciones culturales hubo algunas modificaciones en su oferta: una de las primeras respuestas de estas instancias fue adaptar sus carteleras a plataformas digitales que ya estaban disponibles antes de la pandemia, pero que comenzaron a utilizarse con regularidad en dicho contexto. En cuanto a políticas públicas, en un inicio lanzaron convocatorias para la producción artística, principalmente en línea y también en otros formatos. La mayoría de estas convocatorias fueron emergentes y de corta duración; además, contaron con escasos recursos y poca claridad en su alcance y propósitos.

Como detallaremos más adelante, los primeros meses fueron de intensos aprendizajes y modificaciones en los estilos de vida y las formas de producción de la población general y específicamente del sector creativo, que tuvo que buscar alternativas para generar ingresos, mantenerse en contacto con el público y continuar con procesos educativos y creativos. El presente texto revisa las formas emergentes que un grupo de personas que trabajan en el sector creativo ha puesto en práctica para continuar su labor y generar recursos para la subsistencia durante los años 2020 y 2021 en el contexto de la pandemia por SARS-CoV-2.

Nuestra investigación se fundamenta en datos cualitativos de primera mano, datos cuantitativos consultados en bases de información pública y reflexiones de colegas plasmadas en textos sobre el tema. Con base en lo anterior

¹ Según el Glosario de Innovación Educativa elaborado por la UNAM en 2022 las Tecnologías de la Información y la Comunicación son un "conjunto -amplio y variado- de herramientas y recursos electrónicos que permiten recopilar, organizar, almacenar, procesar y distribuir información, así como comunicarse e interactuar con otros" (UNAM, 2022, p. 170).

proponemos que estos modos de proceder han significado la paulatina transformación del trabajo creativo en la Ciudad de México.

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

La Ciudad de México es la capital nacional, la ciudad más poblada del país y donde se concentran los mercados de trabajo más importantes. Desde una lógica centralista, cuenta con las principales escuelas superiores de artes y una porción importante de la infraestructura para la difusión cultural desde el Estado y la iniciativa privada. Por tal razón, es un lugar propicio para la producción y el consumo de bienes culturales.

A partir del proyecto de investigación *No Longer Poor, Not Yet Middle Class: New Consumer Cultures in the Global South*², estudio comparativo de nuevos hábitos de consumo en cuatro ciudades del sur global, realizamos 35 entrevistas con personas que se ubicaran en un rango específico de ingreso al que diversas fuentes identifican por encima de la línea de pobreza e incluso como clase media (Teruel, Reyes, Minor, López, 2018; Calle y Rubio, 2010) y que hicieran referencia a antecedentes personales o familiares de movilidad ascendente. Como decisión metodológica, tomamos el ingreso como referencia inicial para la elección de la población

entrevistada, pero dada la amplitud y diversidad de mediciones para identificar la clase media, consideramos importante anotar que en la definición de clase media intervienen otras variables más comprensivas.

Parte de los objetivos adyacentes en el estudio comparativo fue incluir un segmento de entrevistados que realizaran actividades profesionales y económicas en el sector creativo, entendido como el sector económico cuyo objetivo principal es la producción o reproducción, promoción, distribución o comercialización de bienes, servicios y actividades de contenidos derivados de orígenes culturales, artísticas o patrimoniales (UNESCO, 2020). Como es posible observar, el sector es muy amplio y tiene múltiples espacios de participación social, económica y simbólica en sus comunidades.

En esta búsqueda, identificamos 15 sujetos con dichas características y con quienes trabajamos una sección específica de la entrevista para conocer su situación relacionada con las condiciones del sector económico. Las entrevistas se realizaron de manera virtual en su totalidad, situación que representó un reto, pero que también mostró el desarrollo de habilidades y el acceso a recursos digitales de las personas entrevistadas. El contenido de la entrevista tuvo como principal propósito conocer los hábitos de consumo cotidiano en bienes de canasta básica, vivienda, uso de tecnologías y herramientas de previsión y bienestar; las condiciones de vida que tuvieron durante la pandemia y los efectos en

2 Investigación comparativa entre Cantón, Manila, Río de Janeiro y Ciudad de México con apoyo del Australian Research Council bajo el número de proyecto #DP190100727.

su desarrollo creativo, laboral, familiar, social e incluso en sus estados de ánimo.

Para la realización de este artículo analizamos, por un lado, la parte que se concentra en la exploración de las condiciones laborales del sector creativo; y, por otra parte, las adaptaciones que hicieron al trabajo creativo y a sus actividades económicas durante la pandemia, así como las implicaciones de dichos ajustes en sus condiciones de vida a lo largo del periodo entre febrero de 2020 y febrero de 2022.

Las personas que participaron en la entrevista se sitúan en la Zona Metropolitana del Valle de México (ZMVM), elegida para el estudio por ser el principal centro económico, financiero, político y cultural del país; son mujeres y hombres de edades entre 24 y 55 años. La mayoría cuenta con estudios de educación superior y participa en el sector creativo, específicamente en artes visuales, artes escénicas y gestión cultural realizando actividades de creación, producción y difusión así como de docencia formal e informal desde al menos tres años antes del inicio de la pandemia en 2020.

Las entrevistas a este grupo aportaron datos cualitativos desde las experiencias biográficas que complementamos con datos públicos del sector y con hallazgos identificados en la observación etnográfica de los entornos urbanos y virtuales descritos por las personas entrevistadas. Además, revisamos y dialogamos con bibliografía sobre el tema que nos permitió comparar que la situación observada en la Ciudad de México es similar a lo reportado en estudios

sobre otras ciudades de América Latina donde las condiciones precarias del sector creativo preceden a la pandemia (Mauro, 2020) y el reajuste de la actividad económica se dio principalmente a través del traslado al mundo virtual.

Una primera aproximación al tema está en la exploración de las estrategias de sobrevivencia generadas por las personas que trabajan en el sector en la ponencia presentada en el Congreso ENCATC de 2021 titulada “Work and Consumption Changes of Creative Sectors in Mexico City: Precarity and Professional Adjustments”.³ Dicho trabajo sirvió como base para iniciar la discusión que en este artículo sistematizamos y analizamos con mayor detalle.

PRECARIEDAD EN LA SITUACIÓN LABORAL

En México, las profesiones creativas tienen espacios laborales en el ámbito público y en el ámbito privado. En cuanto al público, el Estado ha construido un sistema complejo de educación, producción y distribución de bienes culturales con puestos de empleo en instituciones especializadas. Aunque las condiciones actuales de institucionalización del arte permiten afirmar que su reconocimiento y legitimidad como actividad económica y profesional ha tenido avances sustantivos en términos de su formalización en ámbitos académicos, laborales e incluso fiscales,

³ Agradecemos el trabajo de Manuel Acevedo Rivera en la investigación y en el ensamblado de este trabajo.

las posibilidades de obtener un puesto de trabajo de este tipo son muy limitadas, y el resto de las opciones que ofrecen las instituciones son muy vulnerables por las condiciones de contratación y también por ser proclives a la falta de pago (Moguillansky, 2021; Simonetti y Cestau, 2021).

El trabajo precarizado se refiere a esta situación donde los pagos son poco constantes, la contratación temporal y terciarizada, la relación laboral es indirecta, la seguridad social inexistente y las posibilidades de un empleo que asegure estabilidad y desarrollo de una trayectoria profesional y laboral a largo plazo no es parte de las expectativas. La docencia temporal y por asignatura con pago por honorarios, y las contrataciones por proyecto y sin beneficios sociales son algunos ejemplos; las convocatorias para concursos por transferencias monetarias en forma de becas y estímulos para la creación y producción artística y cultural –con los que se beneficia a un grupo importante, pero con cobertura insuficiente para todas las personas que trabajan en el sector creativo– también son ejemplo del empleo precarizado.

En el sector de las profesiones creativas, los procesos de precarización preceden a la pandemia y han significado un continuo de inestabilidad como consecuencia de “cambios dinámicos del mercado global” (OEI, 2021) que provocan “inseguridad e incertidumbre laboral” (Bulloni, 2020, p. 4). La perspectiva desde de la precarización laboral posibilita una mirada amplia que reconoce y problematiza un sector creativo donde hay pocas historias de consolidación y éxito y,

por el contrario, hay una gran parte de personas en este sector cuyas condiciones laborales son precarias, es decir, inestables, inseguras, inconsistentes y cuyas trayectorias se caracterizan por la multiplicidad de actividades dentro y fuera del sector con las que combinan su carrera creativa para financiarla o para complementar su ingreso.

Por su parte, el ámbito de la iniciativa privada presenta avances limitados en las modalidades de empleo que ofrece, pues tiende a la informalidad, subcontratación y tercerización, por lo que difícilmente ofrece salarios estables o seguridad social. Como consecuencia, el sector privado está más asociado con las dinámicas que se observan en los modelos productivos predominantes donde la tendencia de los empleos está en los regímenes del *freelance*, el trabajo provisional y el autoempleo, los cuales conducen a estrategias de multiempleo, a la informalidad y a fenómenos como la falta de profesionalización y de consolidación profesional. Dichas características han colocado a las profesiones creativas en el espectro de la precariedad laboral desde antes de la pandemia y, a partir de esta, no solo se han acentuado sino que han mostrado el peor escenario posible: la ausencia de una red de contención por parte del Estado, la condición de baja prioridad política, la fragilidad de los empleos frente a la suspensión de actividades presenciales, la limitada capacidad de previsión para enfrentar una situación de crisis y la vulnerabilidad de la salud física y mental frente al riesgo latente de una enfermedad sobre la que sigue siendo complejo calcular sus efectos.

LOS MOMENTOS DE LA PANDEMIA

Dadas las existentes condiciones de empleo en los sectores público y privado, para la mayoría de las personas cuya principal actividad económica está vinculada con el trabajo creativo, el trabajo a distancia ha implicado tener que (re)inventarse en gran medida a través del autoempleo. En ocasiones con medios que resultan obvios, pero en otras con tecnologías digitales que no habían sido explotadas en condiciones anteriores, pero que les han permitido ampliar sus capacidades y fortalecer su resiliencia (Communian & England, 2020) o *resiliart* como lo ha llamado la UNESCO (2020).

Durante los meses referidos por esta investigación, las personas que trabajan en el sector creativo planearon e implementaron estrategias alternativas al trabajo creativo, y adaptaron su labor creativa a las condiciones existentes; mostraron una curva de aprendizaje autodidacta que sucedió en aislamiento, en gran medida, y que fue resultado de un proceso fundamentalmente práctico y guiado por la necesidad que la situación ameritaba. Para la caracterización de la evolución de estos dos años, identificamos cinco periodos donde describimos el proceso de adaptación a los cambios que ha experimentado la sociedad y ante los que el sector creativo respondió con formas diferenciadas y específicas a sus condiciones de posibilidad.

El primer periodo que identificamos es desde el 25 de febrero de 2020 cuando la Se-

cretaría de Salud anunció el primer caso de COVID-19 en el país y las primeras medidas de distanciamiento social que luego se reforzarían a partir del 23 de marzo con la Jornada Nacional de Sana Distancia. Este hecho marcó la suspensión de las actividades denominadas “no esenciales”, entre las que se cuentan los eventos escénicos y de entretenimiento (Secretaría de Salud, 2020). Inicialmente, el tiempo calculado para la duración de estas medidas incluía el periodo vacacional de Semana Santa y terminaría alrededor del 10 de abril para volver a las actividades presenciales.

El gobierno mexicano ofreció una respuesta limitada en el apoyo al sector mediante la entrega de recursos económicos durante un periodo muy breve. En los países de la región latinoamericana, Hlebovich (2021) observa que por parte de los gobiernos se implementaron “una serie de medidas para el campo cultural por parte del Estado que, sin embargo, no dejan de ser medidas paliativas y, por otro lado, observan una autogestión cada vez más fuerte del sector en estos momentos críticos” (p. 119). Con las respuestas limitadas por parte de los gobiernos e instituciones públicas y con la imposibilidad de conciliar el trabajo colectivo, muchos de los trabajadores del sector creativo recurrieron al autoempleo, aunque no tuvieran experiencia o conocimientos para la administración y gestión de su trabajo.

A pesar del optimismo inicial y de lo que se pensó que serían unos días de descanso antes de la preparación de condiciones sanitarias para la vuelta a espacios públicos, a medida que los días

avanzaron y la situación mundial empeoraba, este periodo fue aprovechado para el abastecimiento en los hogares. Las artes escénicas no tuvieron mucha actividad disponible en línea, pero comenzaron a vislumbrarse algunos esfuerzos colectivos (Galicia, 2020). Por el contrario, la actividad educativa formal se trasladó a la modalidad virtual, con mayor o menor éxito, pero con mucha responsabilidad individual ante la falta de estructura, planeación e infraestructura por parte de las instituciones educativas.

A lo largo de este momento observamos formas emergentes de complemento al ingreso familiar que representaron una salida temporal para las personas que trabajan en el sector creativo. Estas alternativas se mantuvieron durante este periodo y el siguiente, y no están vinculadas con el trabajo de su profesión creativa. Entre estas actividades están los emprendimientos que involucran la venta de productos fabricados en el hogar, por ejemplo, los relacionados con alimentación; la comercialización de productos de necesidad básica, como suplementos alimenticios, artículos de higiene (alcohol, mascarillas); y los relacionados con sus disciplinas, como ropa de entrenamiento, *kits* de pintura, entre otros.

Con la agudización de la situación y la falta de respuestas ante la enfermedad, el regreso a las actividades presenciales se fue posponiendo semana a semana, hasta la conclusión del periodo escolar en modalidad virtual a mediados de julio de 2020. Los meses de abril a agosto representaron una segunda etapa de adecuación a la vida productiva remota para los

centros escolares, laborales y de entretenimiento. Este momento fue decisivo para el sector, pues la pérdida de trabajos y contratos, y la cancelación de eventos y cursos en verano fueron evidenciando que los impactos del confinamiento no serían resarcibles inmediatamente. La situación cada día era más apremiante y las estrategias emergentes basadas en la comercialización de productos para aliviar la urgencia económica se mantuvieron y reforzaron durante este periodo, incluso con cierta consciencia de que era probable que la duración del distanciamiento social se prolongara y, por lo tanto, las actividades emergentes también.

En cuanto a las actividades que se trasladaron al espacio virtual, durante este momento observamos esfuerzos más claros en cuanto a la alfabetización digital, la adquisición de habilidades y saberes que aumentarían la capacidad de manejar la tecnología digital como plataforma de comunicación para la comercialización de productos, pero también como espacio para la continuación de la ocupación creativa.

Cabe mencionar que la Jornada Nacional de Sana Distancia concluyó el 30 de mayo de 2020 para dar paso al Semáforo de Riesgo Epidémico (Gobierno de México, 2022) con el cual se activaron algunas actividades locales y se permitió la reapertura de centros comerciales y otros espacios de reunión social. En este periodo ubicamos el primer pico relevante de contagios y muertes por el virus como lo establece el reporte del Gobierno de México (2022) que observamos en la gráfica siguiente.

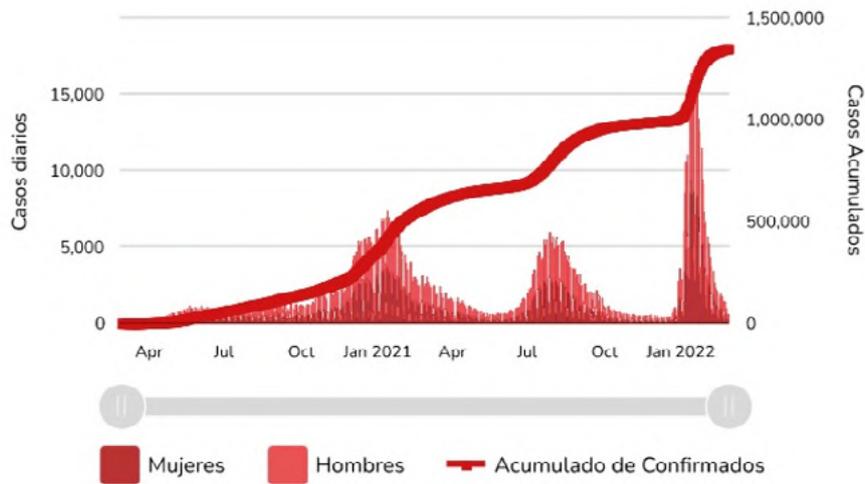


Imagen 1: Gobierno de México (2022). *Información General COVID-19: tablero México* [portal web]. <https://datos.covid-19.conacyt.mx/>.
Gráfica 1. Casos confirmados. Casos diarios por género y acumulados en la Ciudad de México. Periodo Febrero 2020-Enero 2022.

El tercer momento que consideramos comenzó en septiembre de 2020 con el inicio del nuevo ciclo escolar y el reinicio de la actividad virtual tanto en el sector educativo como en la mayoría de los espacios laborales gubernamentales y oficinas del sector privado. Durante esta etapa que concluiría a finales de enero del 2021, el semáforo epidemiológico en la Ciudad de México prevaleció manteniendo los controles más restrictivos; no obstante, el segundo pico más alto de contagios sucedió entre los meses de diciembre de 2020 y enero de 2021. Es decir, durante más de un año se mantuvo la idea de que no había condiciones propicias para el desarrollo de actividades no esenciales, por lo cual se continuaría con el trabajo remoto que ya estaba instalado.

Con lo aprendido en el momento previo se ensayaron esquemas de trabajo más estructu-

rados, aunque crecía la incertidumbre e insatisfacción del sector creativo, principalmente en las artes escénicas, que sostenía el carácter insustituible de la presencialidad en sus actividades creativas y educativas. A pesar de ello, ante la imposibilidad de volver a espacios de presencialidad, el trabajo creativo en el espacio virtual requirió una inversión mayor que hacia este momento las personas que lo realizan ya estaban dispuestas a hacer. Las personas entrevistadas refirieron a la toma de decisiones en cuanto a la compra de tecnologías y equipo de creación, así como a la adecuación de sus hogares para contar con un espacio específico para el trabajo en casa.

A comienzos de febrero de 2021, la cantidad de contagios comenzó a ceder y la vacunación a avanzar sostenidamente, por lo que se pensó en la mejoría de la economía general y en posibilidades para el desarrollo del trabajo

creativo; sin embargo, en este cuarto momento la virtualidad siguió siendo la norma dada la vigencia de las restricciones de contacto. Hasta el 4 de junio de 2021 la Ciudad de México pasó por un corto periodo de semáforo verde y el breve ensayo de una “nueva normalidad”. El vaticinio del comienzo de más actividades, de la apertura de museos y la vuelta a los teatros pronto se esfumó. En julio de 2021 llegó una nueva ola de contagios y de nuevo las restricciones a la vida social, hasta octubre de ese mismo año cuando inició la continua disminución de contagios. Hacia este momento, una buena parte de la población mayor de 18 años tenía al menos una dosis de vacunación,⁴ y la vida en la ciudad observó un relajamiento en las normas de distanciamiento. Independientemente del semáforo de riesgo epidémico, la confianza en la vacunación y el hartazgo del encierro se tradujeron en una mayor movilidad vial y reuniones de grupos más grandes en lugares públicos.

A partir de este momento, las actividades económicas emergentes de comercialización de productos empezaron a desaparecer. Para algunas personas que trabajan en el sector creativo, la posibilidad de retomar sus actividades profesionales cotidianas en alguna medida o trasladarlas exitosamente al medio virtual, significó el abandono de sus emprendimientos temporales. Esta posibilidad fue limitada a algunos casos: aquellos que lograron adaptarse, invertir suficientes recursos para el trabajo remoto, o quienes contaron

con una red de vínculos sociales que sostuvo su estabilidad económica. Por el contrario, en otros casos, especialmente los de quienes no tuvieron acceso a recursos para la inversión o tenían a cargo mayores responsabilidades de cuidado en el hogar, las actividades económicas emergentes se mantuvieron y la posibilidad de volver a las actividades creativas resultó más lejana.

En septiembre de 2021, con el reinicio del año escolar, caracterizamos un quinto momento donde hubo más actividades presenciales o híbridas en los sectores educativos, culturales y deportivos debido, en parte, a una mayor comprensión del comportamiento del virus, a la mayor disponibilidad de herramientas tecnológicas y conocimiento sobre ellas, a la invitación del gobierno federal para retornar a las aulas y centros de trabajo y a la presencia de esquemas completos de vacunación en un porcentaje en aumento de la población mayor a 16 años. La idea de la “nueva normalidad” se empezó a construir con el reinicio paulatino de la vida social e incluso de los eventos escénicos.

Aunque las celebraciones en diciembre de 2021 provocaron una nueva ola de contagios y el pico más alto desde el inicio de la pandemia, a partir de ese momento el aumento de los casos mortales fue cediendo. Por lo tanto, el gobierno relajó la norma del distanciamiento social y la mantuvo solo como recomendación; además, adoptó la postura de construir una cotidianidad de convivencia con el virus para dejar atrás el confinamiento y empezar con la reconstrucción económica.

4 Cerca de 46 millones, según datos de Alldatanow. Ver: <https://datosmacro.expansion.com/otros/coronavirus-vacuna/mexico>.

Las formas emergentes de empleo entre personas que trabajan en el sector creativo

En los primeros periodos reseñados, identificamos formas de empleo emergente para el complemento del ingreso familiar que se fueron diluyendo en el tiempo y, en tanto aliviaron la situación financiera del momento, representaron una salida temporal para dar solvencia inmediata a la emergencia económica. Esta estrategia muestra la eventual capacidad de emprendimiento que se observaba en condiciones de normalidad previas a la pandemia, y refiere a la necesidad de las personas que trabajan el sector creativo, con mucha claridad los de la cultura y el arte, de realizar más de un empleo en paralelo para recolectar un salario que cubra las necesidades personales y del hogar. En muchos casos, estos emprendimientos significan una fuente de financiamiento para las actividades creativas, como las artísticas que aún en la actualidad siguen luchando por el reconocimiento y la remuneración adecuada.

Por otro lado, identificamos las estrategias que tienen que ver con la reconfiguración del modo de producción del trabajo creativo. En este sentido, estamos hablando principalmente del traslado de las actividades profesionales al espacio virtual. Así como lo hizo un segmento de la población económicamente activa con un trabajo realizable a distancia (Factor Capital Humano, 2020), el sector creativo trasladó muchas de sus labores al mundo virtual, con el uso de las plataformas de *Zoom*, *Whatsapp*, *Teams*, *Meet*

como espacios comunes para establecer relaciones tanto interpersonales como de trabajo y de generación de colectivos.

Esta estrategia alcanzó a los procesos de enseñanza y aprendizaje. En el caso de los espacios formales, las clases en línea se convirtieron en el formato oficial y necesario en instituciones de educación artística y en universidades. En algunos casos las plataformas para la enseñanza fueron puestas a disposición desde las mismas instituciones, pero también hubo casos en los que la responsabilidad de tenerlas o de tener que pagar el acceso, saber usarlas e impartir la clase se trasladó totalmente a los profesores y profesoras. A esta misma situación se enfrentaron quienes trabajaban en el ámbito de la enseñanza privada: la búsqueda y construcción de un espacio virtual en el que pudieran continuar con la enseñanza, muchas veces vinculada con algún ente del sector privado, pero muchas otras como estrategia de autoempleo ante los múltiples despidos y cancelaciones de actividades productivas.

Además de los procesos de enseñanza, el traslado al espacio virtual también incluyó los de creación y difusión. Entre las personas entrevistadas, los relatos más recurrentes narraban que, en la medida de lo posible, con préstamos, ahorros o apoyos mínimos del gobierno y principalmente de vínculos sociales, invirtieron sus recursos en la adaptación de espacios habitacionales en espacios laborales. Es decir, la compra de equipos especializados –como computadoras y dispositivos electrónicos, instrumentos musicales, bocinas, micrófonos, audífonos, lámparas,

entre otros-, la adecuación de habitaciones y mobiliario, y la instalación de conexión a internet fueron fundamentales para continuar sus procesos de creación.

Para la difusión y distribución de sus productos, recién creados o dentro de sus catálogos, la oferta de funciones en línea mediante servicios de *streaming* en plataformas como *Spotify*, *YouTube*, *Facebook*, *Instagram* e incluso *Zoom* y *Whatsapp* resultó viable para este grupo de personas que resolvieron de manera más individual. Por su parte, algunos grupos o individuos mejor posicionados lograron organizarse y movilizar otro tipo de recursos económicos y relaciones con los que construyeron iniciativas tanto individuales como colectivas y presencia en otro tipo de plataformas como *Voyalteatro* y *Teatrix*, *Open Sea* y *Objkt.com*, y *Domestika*, principalmente. Así pues, las redes sociales se han convertido en el foro donde ha sido posible seguir en contacto con su público o sus empleadores y generar ingresos.

La observación de estas estrategias nos coloca frente a un momento de la historia que muestra la vulnerabilidad del sector, pero, más allá de ello, permite analizarlo en su resiliencia, en sus condiciones de adaptación y de paliación por parte del Estado (Del Marmól y Díaz, 2021). Consideramos que las actividades de emprendimiento asociadas con la venta y comercialización de productos reflejan estos dos elementos y manifiestan un espejismo de solución a la emergencia financiera; en algunos casos representan la posible salida definitiva del sector creativo y,

en algunos otros, resultaron una estrategia momentánea e insostenible.

El caso de la entrada masiva y obligada al mundo virtual se trata de una estrategia destinada a dejar de ser temporal y emergente, pero que implica una curva de aprendizaje diferenciada e inequitativa según grupos etarios, conocimientos previos, capacidad adquisitiva, e incluso disponibilidad de tiempo, limitado en muchos casos por las responsabilidades de las actividades de cuidados. No es menor tomar en consideración que en la pandemia, el desempleo, el estrés por la amenaza a la salud y la limitada entrada de recursos implicaron una reconfiguración de la vida familiar y, en particular, fueron aún más marginales las posibilidades de mantener el trabajo creativo trasladándolo al espacio virtual para quienes asumieron las tareas de cuidado.

Las TIC se posicionaron como medio esencial para la comunicación, para el aprendizaje y para el trabajo, por lo que sostenemos que están cambiando la configuración de la producción creativa mediante la posibilidad de innovar, de entrar de lleno al nuevo milenio y de integrarse a un nuevo mundo de exploración creativa. Sin embargo, estas posibilidades no son las mismas para todas las personas. Los creadores con empleos performativos en la calle son un ejemplo de quienes abandonaron el trabajo creativo por la imposibilidad de replicarlo en el mundo virtual.

En cualquiera de los casos, las condiciones que estableció la pandemia orillaron al sector creativo hacia el trabajo por cuenta propia, a

pesar de la aspiración fallida de trasladarse hacia escenarios más formales y hacia condiciones de certidumbre laboral. La resiliencia del sector, la disciplina y los aprendizajes tanto digitales como de comercialización de su trabajo (Guadarrama *et al.*, 2021, p. 42) han confirmado que el sector se está asumiendo como emprendedor sin garantías.

REFLEXIONES FINALES

A dos años de iniciada la crisis sanitaria mundial y con la posibilidad de observar algunos de sus efectos, el sector creativo ha resistido, como ha podido, los embates de la crisis laboral provocada por esta situación. Los súbitos cambios en las condiciones de trabajo, que ya eran frágiles, pusieron en cuestionamiento el valor del trabajo creativo e incluso su existencia.

Este periodo demostró que la participación del Estado, si bien ha sido estructurante, también ha sido limitada y poco propositiva para apoyar a un sector que cada vez está más orientado a desarrollarse en condiciones de libre mercado. En este contexto los individuos recurrieron a fuentes alternativas de trabajo que resultaron en soluciones marginales y poco sostenibles, muchas de ellas. También experimentaron formas de trabajo bajo esquemas interesantes, ingeniosos e innovadores para la creación y difusión que se vislumbran como posibilidades a largo plazo y como respuesta a la importante reducción de empleos. En este sentido, nuestro grupo de per-

sonas entrevistadas ha asumido patrones de autoempleo generalmente de carácter informal. Es importante anotar que, al menos por temporadas, algunas personas no habrían logrado salir adelante sin los vínculos sociales familiares o de círculos cercanos de amistad, especialmente en casos de enfermedad y otras situaciones imprevistas.

El ajuste a las interacciones virtuales implicó la generación de formas de trabajo con nuevas herramientas, hasta entonces poco utilizadas, basadas fundamentalmente en tecnologías digitales de comunicación. El acercamiento a estos medios principalmente en redes sociales y plataformas de transmisión, inicialmente fue lento, cauto e incluso reticente, pero luego observamos un proceso de adaptación y normalización en su uso con el paso del tiempo y la paulatina comprensión de sus alcances e implicaciones, y con una mayor implementación en la cotidianidad, ya sea como medio principal o bajo esquemas híbridos de virtualidad y presencialidad.

Sin embargo, es imprescindible tener en cuenta que este tipo de herramientas y la posibilidad de acceso y aprendizaje no ha sido igual para todas las personas que forman parte del sector. Mediante el ensayo y error, en el sector creativo identificaron que los recursos digitales disponibles presentan restricciones, pues tener resultados y alcances más amplios tiene un costo que no siempre es posible cubrir. Es decir, las herramientas digitales pueden ser muy potentes, pero requieren recursos económicos, sociales e incluso culturales que profundizan brechas ya

conocidas: por edad, por condición socioeconómica, por disponibilidad de conocimiento previo, de tiempo y de distribución del trabajo de cuidados. Cada una de estas brechas quedan, por sí mismas, como puntos destacados en nuestra agenda de investigación.

Por otra parte, los personas que trabajan en el sector han buscado diversos modos de capacitación, comprensión y adaptación a estas formas de producción que les permitan generar y promover su trabajo en la situación actual. Los aprendizajes de los últimos años incorporados al trabajo creativo son una apuesta a largo plazo que podría tener resultados importantes para una eventual y sostenida reconfiguración del sector. Estos momentos de experimentación han puesto en contacto al sector creativo con nuevas herramientas y han abierto nuevas posibilidades de inmersión y colaboración con otras disciplinas y formas de creación. De la misma manera, han obligado a generar nuevos puentes de comunicación con distintas profesiones para la creación, la gestión y la difusión de los propios trabajos.

Además, las personas que trabajan en el sector creativo reportan cambios en la comprensión y proyección de su trabajo, y en la percepción del lugar que ocupan en el sector, pues actualmente sus actividades se han diversificado aún más. Este ajuste en las formas de construir relaciones sociales y comerciales al interior del

sector y de ubicarse inmersos en un mercado con modos arbitrarios y cambiantes ha ampliado la conciencia de lo que requiere la sobrevivencia en el sector: resiliencia, pluriactividad, creatividad; pero también ha mostrado las innegables inequidades e imposibilidades para quienes no logran el acceso a los recursos necesarios para acomodarse a las nuevas realidades virtuales o a los mecanismos de consolidación en sus profesiones.

Con este colofón semiamargo damos cuenta de que el sector creativo de la Ciudad de México se reconfigura sobre la base de la adversidad ya conocida y a la que se agrega el nuevo escenario de la virtualidad, donde la exploración digital en la creación promete horizontes novedosos bajo las mismas condiciones de desigualdad y precariedad laboral.

Cómo citar este artículo:

Molina Roldán, A. y Garduño Bello, B. (2022). Ensayo, error y reconfiguración. El trabajo creativo emergente durante la pandemia en la Ciudad de México. *Artilugio Revista*, (8). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/38629>.

Referencias

- Bulloni, M. (2020). Precariedad del trabajo en los campos de las artes y la cultura: sus contradicciones, heterogeneidades y desigualdades. Un abordaje de la industria audiovisual argentina. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 4(8), 4-27. Recuperado el 01/08/2022 de <http://www.ceil-conicet.gov.ar/ojs/index.php/lat/article/view/737>.
- Comunian, R., & England, L. (2020). Creative and cultural work without filters: Covid-19 and exposed precarity in the creative economy. *Cultural Trends*, 29(2), 112-128. <https://doi.org/10.1080/09548963.2020.1770577>.
- Del Marmól, M. y Díaz, J. (2021). Trabajo artístico y pandemia: estrategias de acción colectiva de actores y actrices de teatro en La Plata durante el 2020 y 2021. *Trabajo y Sociedad*, XXIII(38), pp. 141-162. Recuperado el 01/08/2022 de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1514-68712022000100141&lng=es&tlng=es.
- De la Calle, L., y Rubio, L. (2010). *Clasemediero: Pobre no más, desarrollado aún no*. México: Centro de Investigación para el Desarrollo.
- Galicia, M (2020, 20 de octubre). *Cecilia Sotres: La pandemia ha agudizado la precarización de los artistas en México*. PURATINTAPURA. Recuperado el 01/08/2022 de <https://puratintapura.blogspot.com/2020/10/cecilia-sotres-la-pandemia-ha-agudizado.html>.

- Guadarrama, R. et al. (2021). América Latina: trabajadores creativos y culturales en tiempos de pandemia. *Revista Mexicana de Sociología*, 83, pp. 39-66. Recuperado el 01/08/2022 de <http://revistamexicanadesociologia.unam.mx/index.php/rms/article/view/60168/53160>.
- Hlebovich, L. (2021). Precariedad y pandemia: Estrategias de supervivencia de las artes escénicas platenses. En M. Di Gregori y F. López (Coords.), *Contagios y contiendas. Hacer ciencia, arte y filosofía en pandemia* (pp. 117-131). La Plata: Edulp.
- Mauro, K. (2020). Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 4(8), pp. 1-17. Recuperado el 01/08/2022 de <http://www.ceil-conicet.gov.ar/ojs/index.php/lat/article/view/739/586>.
- Moguillansky, M. (2021). La cultura en pandemia: de las políticas culturales a las transformaciones del sector cultural. *Ciudadanías. Revista de Políticas Sociales Urbanas*, (8). Recuperado el 01/08/2022 de <http://revistas.untref.edu.ar/index.php/ciudadanias/article/view/1127>.
- Simonetti, P. y Cestau, V. (2021). Escenas y escenarios de la pandemia. Una mirada a la situación del sector artístico cultural montevideano. *Trabajo y Sociedad*, XXIII(38), pp. 125-140. Recuperado el 01/08/2022 de <https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/38%20DOSSIER%20ARTE%20%20SIMONETTI%20Escenas%20y%20escenarios%20de%20la%20pandemia.pdf>.
- Teruel, G., Reyes, M., Minor, E., & López, M. (2018). México: país de pobres, no de clases medias. Un análisis de las clases medias entre 2000 y 2014. *El trimestre económico*, 85(339), 447-480. <https://doi.org/10.20430/ete.v85i339.716>.

Fuentes

Expansión / Datosmacro (2022). México - COVID-19 - Vacunas administradas [portal web]. Fuentes: *Our World in Data | Datosmacro.com | CSSE (JHU)*. Recuperado el 01/08/2022 de <https://datosmacro.expansion.com/otros/coronavirus-vacuna/mexico>.

Factor Capital Humano (2020, 2 de diciembre). Home Office, opción laboral sólo en 12% de las empresas: INEGI. *Factor Capital Humano*. Recuperado el 01/08/2022 de <https://factorcapitalhumano.com/leyes-y-gobierno/home-office-opcion-laboral-solo-en-12-de-las-empresas-en-mexico-inegi/2020/12/>.

Gobierno de México (2022). *Semáforo de riesgo epidémico* [portal web*]. Recuperado el 01/08/2022 de <https://coronavirus.gob.mx/semaforo/>.

Secretaría de Salud (2020). *Jornada Nacional de San Distancia* [comunicado de prensa]. Recuperado el 01/08/2022 de https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/541687/Jornada_Nacional_de_Sana_Distancia.pdf.

UNAM (2022). *Glosario de innovación educativa. Lista de términos clave*. Recuperado el 01/08/2022 de <https://cuaieed.unam.mx/descargas/glosario-inovacion-educativa-digital-070322.pdf>.

UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) (2020). *Culture in Crisis: Policy Guide for a Resilient Creative Sector*. Recuperado el 01/08/2022 de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000374631.locale=en>.

Biografía

Ahtziri Molina Roldán

AUTORA

Es investigadora en el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la Universidad Veracruzana. Sus temas de investigación incluyen Comunidad artística, Consumo Cultural y Gestión Cultural. Actualmente coordina el caso mexicano de la investigación *No Longer Poor, Not Yet Middle Class: New Consumer Cultures in the Global South*, financiado por la Western Sydney University, Australia. Es miembro del SNI y presidenta de la Red Universitaria de Gestión Cultural, México y de la Red Latinoamericana de Investigación en Artes.

Web personal: <https://www.uv.mx/cecda/ahtziri-molina-roldan/>

Biografía

Bianca Garduño Bello

AUTORA

Es profesora en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos e investigadora independiente. Sus temas de investigación incluyen Comunidad Artística, Disciplinas Artísticas y Educación Superior. Ha participado en la coordinación de eventos académicos de Red Universitaria de Gestión Cultural y colabora con la Western Sydney University, Australia en el proyecto No Longer Poor, Not Yet Middle Class: New Consumer Cultures in the Global South.

Imagen: Emmanuel Biset, Belén Bornancin, Nehuén Moyano Cortez y Agustina Triquell (2022).
Diálogos #8: *Prácticas artísticas, crisis planetaria y vidas posibles*. Registro audiovisual del
encuentro/conversación. CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
Fotografía de Belén Nocioni.



DIÁLOGOS

Diálogos #8: Prácticas artísticas, crisis planetaria y vidas posibles

Dialogues #8: Artistic Practices, Planetary Crisis and Possible Lives.



Emmanuel Biset

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Universidad Nacional de Córdoba

Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad

Córdoba, Argentina

emmanuel.biset@unc.edu.ar

 <https://orcid.org/0000-0003-0149-5175>



Belén Bornancini

Universidad Nacional de Córdoba

Córdoba, Argentina

focoalamanotiteres@gmail.com



Nehuén Moyano Cortéz

Universidad Nacional de Córdoba

Córdoba, Argentina

hnmoyanocortez@gmail.com



Agustina Triquell

Universidad Nacional de San Martín

Centro de Investigaciones / Procedimientos Artísticos Contemporáneos (CI/PAC)

Córdoba y Buenos Aires, Argentina

atriquell@gmail.com



DOI: <https://doi.org/10.55443/artilugio.n8.2022.38671>



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/wrnc6das9>

Artilugio, número 8, 2022 / Sección Diálogos / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



En esta edición de la *Revista Artilugio*, nuestrxs invitadx¹ a la sección Diálogos comparten sus experiencias y despliegan un conjunto de preguntas alrededor del eje temático **“Prácticas artísticas, crisis planetaria y vidas posibles”**. A lo largo de la conversación delimitan cuestiones sobre las formas de habitabilidad, enlazando sus prácticas vitales con las profesionales. De este modo van emergiendo las diversas problemáticas vinculadas al tema: la noción de *territorio* como recurso económico, las prácticas predatorias, los múltiples modos de humanización de los ambientes naturales en los procesos de migración desde los núcleos urbanos hacia lugares menos habitados, los ciclos reiterados de incendios forestales y la construcción de grandes autopistas en áreas protegidas. Al mismo tiempo perciben que ni la mirada conservacionista ni la ecológica alcanzan a dimensionar la urgencia de esta enorme crisis. Resultan necesarias otras “figuras del pensamiento” que habiliten la crítica para “hacer vacilar las certezas e imaginar un mundo posible”. En este punto, todxs acuerdan que las prácticas artísticas tienen ese potencial; son capaces de proyectar acciones “sin un saber asignado de antemano”.

En el debate, aparece la idea de un “común” que presienten posible a partir de la construcción de alianzas. Una comunidad (nunca exenta de problemas) que no se limite a lo humano, que abarque a otros seres ya sean vivos o inertes a participar de ella. Así, quedan flotando en el aire las preguntas que nuestrxs invitadx¹ compartieron: ¿es “lo común” una forma de habitabilidad posible?, ¿o tal vez sea lo “in-común”, es decir, aquello radicalmente in-apropiable?, ¿se encontrarán allí las formas de atravesar el umbral entre lo humano y lo no-humano?

¹ Optamos por el empleo de la “x” para evitar el uso genérico del masculino en aras de seguir produciendo reflexiones en un lenguaje inclusivo, no sexista.



Click en la imagen para reproducir el video.

Coordinación general: Carolina Cismondi y Constanza Molina

Dirección: Juan Tello

Contenido: Constanza Molina y Hernando Varela

Asistencia de producción: María Sol Rassi

Sonido directo: Pablo Dagassan

Iluminación y coordinación técnica: Pablo Dagassan

Cámaras: Vanina Gottardi, Juan Tello, Marcela Yaya

Edición y postproducción de imagen: Vanina Gottardi

Grafismo y animación: Sebastián Cáceres

Gráfica: Marina Fernández

Música, edición de sonido y pos-sonido: Federico Ragessi

Realizado en los estudios de



Centro de Promoción y Producción Audiovisual - Universidad Nacional de Córdoba

Cómo citar este artículo:

Biset, E., Bornancini, B., Moyano Cortéz, N. y Triquell, A. (2022). Diálogos #8: Prácticas artísticas, crisis planetaria y vidas posibles. *Artilugio Revista*, (8). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/38671>.



EMMANUEL BISET

Doctor en Filosofía por la Université Paris 8 y por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente es Investigador del CONICET y Profesor de la Universidad Nacional de Córdoba. Dirige el Programa de Investigación “Estudios en Teoría Política” del CIECS - Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (CONICET y UNC) y coordina el Proyecto “Arqueologías del porvenir”.

Link de referencia: <https://arqueologiasdelporvenir.com.ar>



BELÉN BORNANCINI

Titiritera, bailarina, *performer*, iluminadora, productora y gestora cultural. Licenciada en Teatro por la Universidad Nacional de Córdoba y egresada del Seminario de Teatro Jolie Libois del Teatro Real; paralelamente realizó formaciones con Mauricio Kartun, Ana Alvarado, Roberto White, Manuel Mansilla, Julia Sigliano, Miguel Oyarzún, Rafael Teixido, Gabriel Von Fernández, Oscar Rojo, Willy Ianni, Cipriano Argüello Pitt, Ariana Andreoli y Marina Sarmiento.

Vive en las Sierras Chicas de Córdoba. Desde el 2014 se interesa por el lenguaje objetual, lo que la ha llevado a conformar el grupo *Foco Ala Mano Títeres*, junto a Hernán Danza, con quien ofrecen espectáculos para las infancias donde la creación escénica se construye a partir de contenidos inspirados en cuentos populares latinoamericanos. Tanto en las técnicas utilizadas como en la estética abordada el grupo mantiene la búsqueda de un lenguaje escénico actual y creativo con el objetivo de acercar al público el disfrute del trabajo artístico-artesanal.

Sus obras más reconocidas, con las que participó de diversos festivales nacionales e internacionales, son *Quri Qala, el tesoro en la montaña*, *Un gato a rayas* y *Si no vuelo caigo*, esta última destinada a público adulto.

Coordina el *Taller Cuerpo-Objeto* junto a Sofia Piñero Gallo, laboratorio de experimentación de danza y títeres, y se desempeña como iluminadora y asesora artística en proyectos de otras compañías.

Actualmente, junto al medio comunicacional *La Luna con Gatillo*, co-produce la serie web *Informe del Sr. Tarrowsky. Cosas raras pasan en Sierras Chicas*, un informativo titiritero que entrevista a organizaciones comunitarias de la Gran Córdoba.

Canal de YouTube: <https://www.youtube.com/channel/UCH2MszBm-ObOSYEYKFR0LNg>



NEHUÉN MOYANO CORTÉZ

Se formó en diversos campos del saber: es Licenciado en Artes Visuales, Licenciado en Física, docente, extensionista, *performer*, bailarín y acróbata. Artísticamente ha participado en diferentes instancias de muestra y exhibición desde 2016. En repetidas oportunidades lo han seleccionado para salones de alcance local y nacional -Salón Provincial de Artes Visuales (2022), Salón del Litoral (2021), Salón Provincial de Pintura Río IV (2018), entre otros- e instancias internacionales como la Bienal Internacional de Arte Río Negro (2022) y la Bienal de Curiba (2018). En algunos de ellos obtuvo premios y menciones -Ganador Salón de esculturas Pao Olmos (2019), Mención Especial del Jurado en el Salón Nacional DJM (2022), Mención de honor Bienal Internacional de Grabado y Arte Impreso (2020), entre otros-. Además se desempeña como docente en diferentes cátedras de la Universidad Nacional de Córdoba, institución en la cual también ha realizado tareas de gestión y extensión en sostenidas oportunidades.



AGUSTINA TRIQUELL

Artista, docente, editora e investigadora social. Producto de esta combinación, su trabajo gira en torno a las relaciones entre historia, memoria y política y sus pedagogías, articulando la investigación poética y la producción fotográfica, editorial y audiovisual contemporánea.

Entre 2013 y 2017 coordinó, junto a Estrella Herrera, el proyecto estético relacional NidoErrante y desde 2015 lleva adelante, junto a Alejandra González, la editorial Asunción Casa Editora, dedicada a la edición e investigación en torno a prácticas fotográficas contemporáneas. Desde 2011 forma parte del Programa de Ciudadanía y Derechos Humanos del Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES), donde trabaja, en su proyecto de investigación actual, las relaciones entre la imagen fotográfica y su circulación pública en la articulación de formas de acción colectiva.

Desde 2020, forma parte de MATERIAL, una plataforma de investigación y agitación del pensamiento y las prácticas artísticas contemporáneas

desplegadas en las múltiples condiciones públicas del espacio y la palabra: el arte impreso, la imagen en movimiento, la intervención de sitios, el debate horizontal y colectivo; también coordina el Centro de Investigaciones/ Procedimientos Artísticos Contemporáneos (CI/PAC) de la Escuela de Arte y Patrimonio de la Universidad Nacional de San Martín. Vive y trabaja entre Córdoba y Buenos Aires.

Links de referencia:

www.agustinatriquell.com

www.en-material.com

www.asuncioncasaeditora.com

Imagen: Frottage colectivo (2022). Registro de superficies en papel mediante frottage durante un paseo por la ciudad. Córdoba, Argentina. Fotografía de Pati Caro.



a

SEGUIMIENTOS

Criaturas en el agua hechas de plantas y plásticos

Creatures in the Water Made of Plants and Plastics



Lucía Disalvo

Universidad Provincial de Córdoba
Córdoba, Argentina

luciadisalvo@upc.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0002-5917-9784>



Marcela Cecilia Marín

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina

marcecimarin@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3144-9129>

Recibido: 01/03/2022 - Aceptado: 11/07/2022



DOI: <https://doi.org/10.55443/artilugio.n8.2022.38679>



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/a5facx1kt>

Resumen

El presente trabajo ensaya una escritura a partir de la práctica performática “Pasear: prácticas para la interacción social”, proyecto de plataforma Preludio radicada en el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA) de la Universidad Nacional de Córdoba (convocatoria CePIAabierto 2021). La propuesta “Pasear...” consiste en hacer una caminata o paseo colectivo por

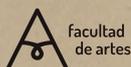
Palabras clave

Pasear, Inmersión, Suelo

Artilugio, número 8, 2022 / Sección Indeterminación / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



un fragmento de la orilla del río Suquía de la ciudad de Córdoba. Esta acción se activa a través de una serie de pautas e invitaciones que mantiene a lxs integrantes del grupo de paseantes conectadxs entre sí; y, al mismo tiempo, estas pautas están atravesadas, hacen uso y ponen en juego restricciones y protocolos establecidos por el gobierno para el cuidado sanitario.

Partimos del trabajo colaborativo entre dos proyectos –“Pasear...” e “Imaginaciones artísticas en torno a los fines y resurgimientos”– y buscamos abrir un precario espacio intersticial de escritura en medio de caminares simpoiéticos, prácticas estéticas y políticas de desplazamiento, movimiento. En este sentido, este ensayo consiste en sostener, precisamente, un movimiento, un desplazamiento a partir de la práctica de inmersión, enunciado-consigna con el que se presenta la invitación de preludio a estos paseos, como actividad escrituraria: ¿puede esta escritura aparecer como una forma de inmersión?, ¿qué atmósfera acontece entre estxs cuerpxs en movimiento mientras caminan, mientras escriben?

Abstract

The present work rehearses a writing based on the performance practice “Pasear: prácticas para la interacción social”, Preludio platform project (Centro de Producción e Investigación en Artes, Universidad Nacional de Córdoba). The proposal “Pasear...” consists of a collective walk or stroll along the banks of the Suquía River in Córdoba. This action is activated through a series of guidelines and invitations that keep the group of walkers connected with each other. These guidelines are crossed by restrictions and protocols established by the government for health care.

We start from the collaborative work between two projects (Walk and Artistic imaginations around the ends and revivals) and open a precarious interstitial space of writing in the midst of sympoietic paths, aesthetic practices and politics of displacement, movement. We rehearse the immersion, statement and slogan of Preludios’s invitation to these walks, as a writing practice. Can this writing appear as a form of immersion? What atmosphere takes place between these bodies in movement, while they walk, while they write?

Key words

Walk, Immersion, Ground

PASEAR¹

¿Cuál es la diferencia de una caminata, de un caminar, con dar un paseo? En el Río de la Plata hay un giro útil, tan exacto, como expresivo; *dar una vuelta*. Pasear es dar una vuelta. Ir a *dar una vuelta*, eso es pasear. De modo que en el sentido mismo de la marcha está incluido el retorno; volver al inicio, al punto de partida. Se da un paseo y se vuelve. Se da una vuelta y, justamente, se vuelve. ¿Se vuelve, se regresa igual o distinto? Esa es la incógnita. En este paseo ocurre, si tenemos suerte, si tenemos valor, alguna experiencia.

Caminantes, Scott (2019)

Cada paseo colectivo aparece como una práctica que vuelve a vincular lxs cuerpxs presentes en un mismo espacio-tiempo, propiciada por consignas generales y simples pensadas para crear una comunidad efímera entre quienes participan; pasear implica cierta transformación, variación, mutación de nuestras matrices per-

ceptivas, en coordenadas compartidas, que suspende, desarregla cierta habitualidad. En cada paseo, emergen diferentes sentidos que vienen conformando singulares experiencias estéticas.

Estos paseos son, de alguna manera, ensayos, pruebas, acontecimientos. Singularmente, cada paseo ensaya una forma de “bajar al río”, un movimiento. Monta formas de entrar y salir de este caminar y viene entramando hilos entre pies a la escucha del suelo.

Ciertas recomendaciones cuidan cada encuentro: utilizar vestimenta y calzado cómodos –en acuerdo con el clima de ese día– y protectores de sol, portar lo precisado, contar con una manta para sentarse, acostarse, cobijarse... y agua.

Cada paseo comienza con una entrada coordinada por algunx de lxs integrantes de la plataforma y termina con una conversación compartida y un escrito/registro donde pueden haber dibujos también. Circulan papeles y lápices para escribir, dibujar, garabatear; en principio, pueden no usarse celulares u otros dispositivos para fotografiar, filmar, grabar.

Esta práctica surgió como excusa para reavivar el vínculo entre las personas que integran la plataforma, luego de que hayan trabajado prácticamente dos años de manera enteramente virtual. Nos encontramos en el puente Centenario hasta Cañada, ida y vuelta. Existen diferentes modalidades: por ahora, trabajamos con paseos abiertos, con invitación al público en general, y paseos cerrados, solamente con personas que integran la plataforma; y, ocasionalmente, invitadxs de otros proyectos. Hasta el momento

¹ Las autoras del artículo forman parte de los siguientes grupos de investigación: Lucía Disalvo: “Pasear: Prácticas artísticas para la interacción social”, Plataforma Preludio [proyecto de investigación artística (Convocatoria CePIAbierto 2021)].

Directora: María del Carmen Cachin

Responsable: Mariana Saur Palmieri

Encargada técnica: Gal Sanhueza

Integrantes: Talma Salem de Oliveira, Mariano Villalva, Lucía Disalvo, Micaela Moreno

Maglian, Natalia Melanie Passardi

Consultor externo: Óscar Cornago Bernal

Marcela Marín: “Imaginaciones artísticas en torno a los fines y resurgimientos” [proyecto de investigación artística (Convocatoria CePIAbierto 2021)].

Directora: Marcela Cecilia Marín

Co-Director: Belisario Zalazar

Integrantes: Marcelo Silva Cantoni; Sofía Juárez

Consultor externo: Pablo Méndez

de escritura de este artículo, se han realizado cinco paseos, de los cuales uno solo fue abierto al público.

El primer paseo, cerrado, estuvo atravesado, singularmente, por protocolos sanitarios, más estrictos que los actuales, en espacios abiertos, además de las siguientes indicaciones: no usar celular, mantener la distancia de un metro, mantener el silencio, estar a la escucha y recepción de las acciones de lxs compañerxs y detenerse o esperar a lxs demás en el caso necesario. En este paseo, alguien se acostó cerca del río, extendió su brazo y tocó el agua. Alguien vio que un cartonero, bajo uno de los puentes, sumergía papeles y cartones en el río para humedecerlos como parte de su trabajo; singular agenciamiento papel-mano-agua.

El segundo paseo, Paseo #1, fue abierto al público y se hizo desde y hasta el mismo punto que el paseo anterior, por la misma vera. Todavía con calor, se revisitaron las mismas propuestas o pautas y lxs participantes le regalaron al proyecto sus registros escritos y dibujos en los que aparecían el agua, el paisaje, la perspectiva y la contradicción, todavía presente, entre un momento de despeje, de ocio y el contraste imposible o la pregunta sobre el río, lo que trae o lleva de desechos.

En el tercer paseo, fue invitado el Grupo Cartografías Sensibles en Espacios Públicos (CSEP), coordinado por Santiago Cao y Mercedes Chiodi, con el que se compartieron metodologías, nociones, etc. de cada grupalidad, entendiendo por contraste que “Pasear:...” no define ni tiene

criterios cerrados. Su estructura sigue repitiéndose: misma vera, mismo fragmento, pero esta vez el caudal del río no permite el mismo recorrido; fue necesario buscar otra alternativa. El paseo toma un color diferente, el frío se hace presente, el camino está incómodo y permanecen las mismas ideas de vinculación con los sonidos y las demás personas que en el primer paseo. Y en este se empieza a notar que el caminar silencioso es parte del quehacer y se instala como deseo, a pesar de que el paso necesita ser más consciente. No está para pasear ese día... hay condiciones necesarias para el concepto *pasear*.

En el cuarto paseo, cerrado también, se sostuvo la pregunta y se buscó comprender su cualidad, pero cambió radicalmente la situación de lxs cuerpxs de lxs paseantes. Estxs llevan ahora kimonos de diferentes colores y una pauta específica de caminata: pasos cortos y la mirada hacia abajo. Se hace evidente para el afuera que hay una acción que está sucediendo. Sin embargo, ciertas repeticiones acontecen entre lxs paseantes y van generando un testimonio de los cambios del río; estxs se familiarizan con los movimientos de ciertos animales, el sonido del río y, por supuesto, el trayecto. En algún momento dejamos que el río escriba en algunas hojas que, con el cuerpo tendido hacia él, sumergimos. Superficie que, esta vez, sostiene esta escritura. En la vuelta, mientras caminábamos, registramos diferentes superficies y texturas de distintas materialidades que encontramos a nuestro paso con la técnica de *frottage* sobre el papel. Algunos de

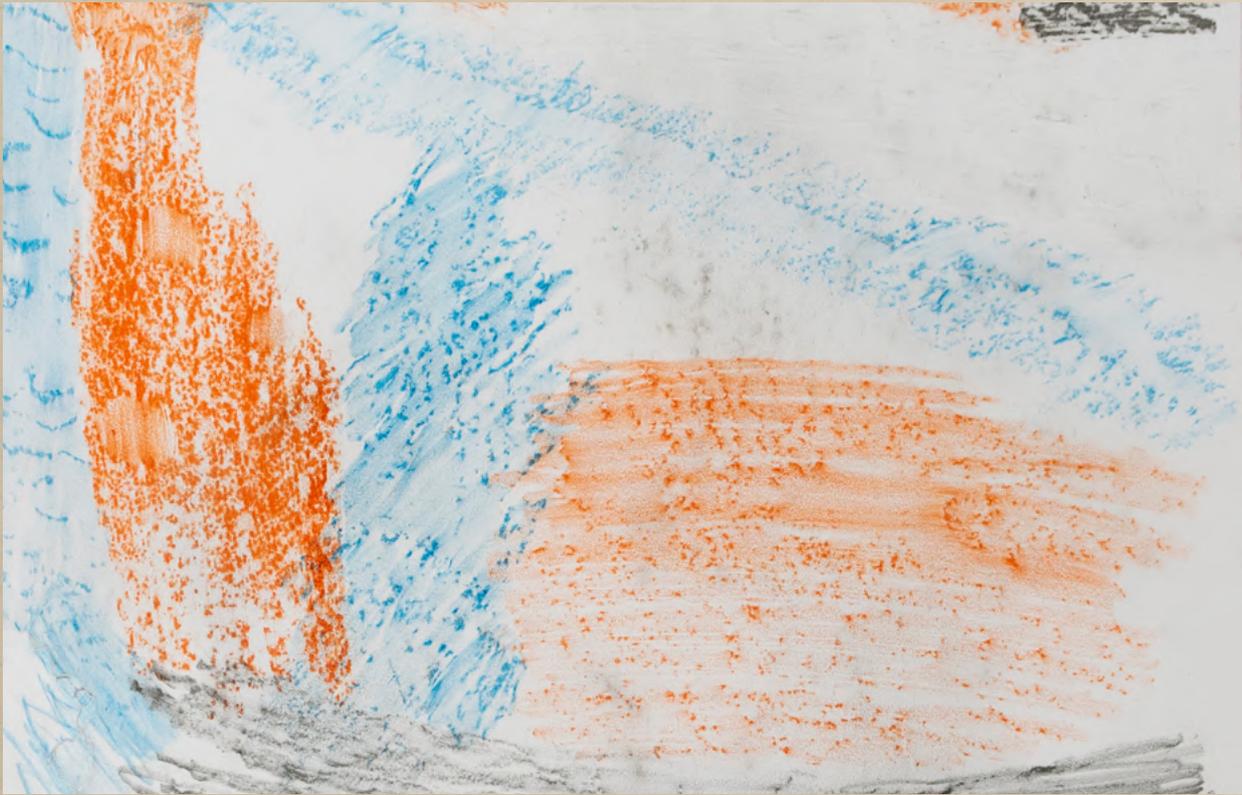


Imagen 1: *Frottage colectivo* realizado en uno de los paseos (2022). Córdoba, Argentina.
Imagen: Pati Caro.

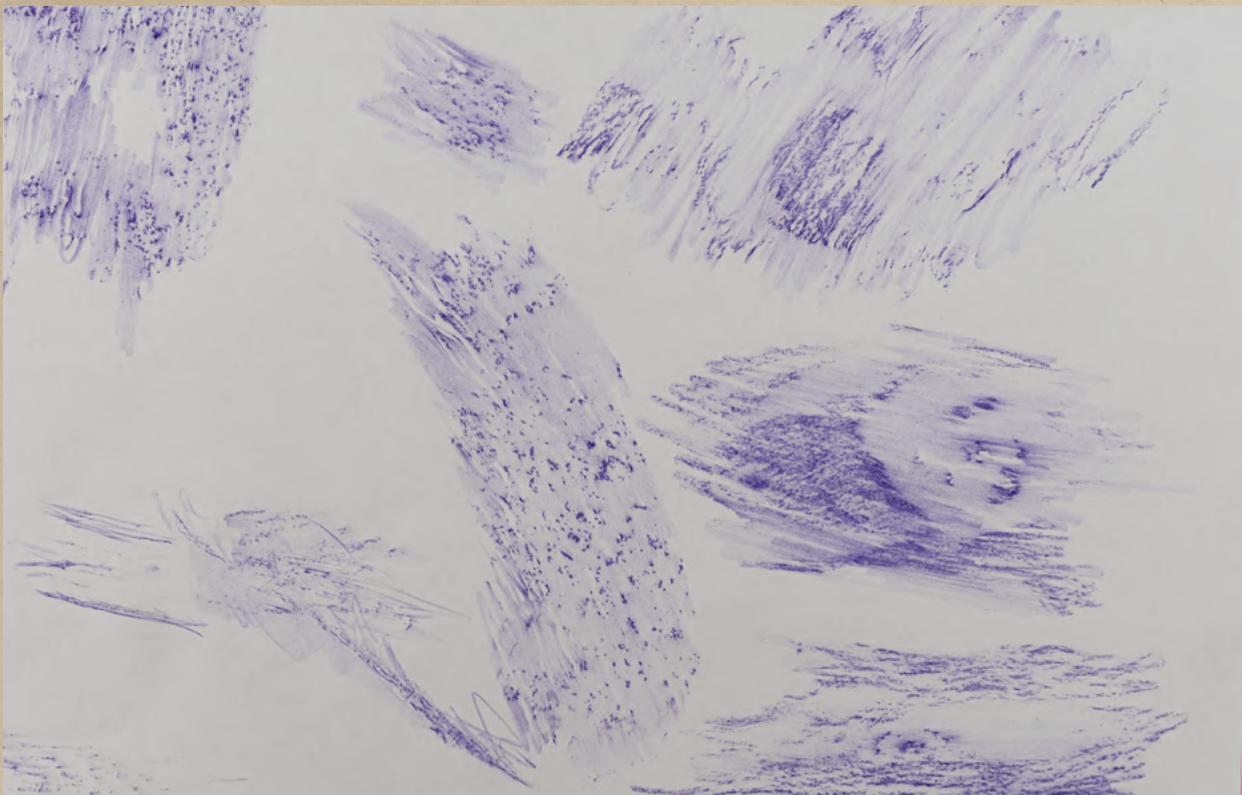


Imagen 2: *Frottage colectivo* realizado en uno de los paseos (2022). Córdoba, Argentina.
Imagen: Pati Caro.

estos registros aparecen, como imágenes, en esta escritura.

Quinto paseo, también cerrado, consistió en dejar que vuelvan a la memoria y al cuerpo las distintas experiencias transitadas, con la diferencia de comenzar entrando en contacto cuerpo a cuerpo, haciendo sentir a través del contacto las espaldas y los bordes del cuerpo. Pensar en el agua, en nuestra agua y moverla, batirla, hacerla circular por los rincones y recodos del cuerpo. Sin hablar, porque el bebé todavía cantaba para dormir, las pautas se pasaron de mano en mano con unos papelitos. Misma vera, mismo fragmento, la sensación de ver menos árboles y más intervención del espacio. Apareció la esperanza cuando volvieron las aves con el mismo conflicto.

PREPARACIÓN DEL PASEO

El paseo no tiene nada de improvisado, mantiene unos acuerdos preestablecidos y una organización determinada. Aunque las condiciones son las que delimitan el material con el que trabajamos, también el deseo de reencuentro y la sensación post-paseo son las que mantienen el trabajo y las citas.

Preparar el paseo implica saber lo que se puede realmente y lo que no se puede, producto de nuestras condiciones y horarios laborales, nuestras vivencias personales, pero también de las condiciones del espacio físico y de aquellas que nos proporciona el entorno en cuanto a la seguridad de lxs cuerpxs. No se sale a pasear

por cualquier lugar del río, se elige, hasta ahora, siempre el mismo punto de salida y de retorno en horario diurno, teniendo en cuenta el clima y las condiciones previamente mencionadas.

Se prepara un principio, un momento intermedio y un final. Un inicio en donde calibrar las energías de todxs lxs participantes, un momento de contemplación y un cierre circular de escritura y charla.

De algunos registros salen las preguntas: ¿cómo paseamos?, ¿paseo turístico, paseo para acunar a un bebé?, ¿paseo para mantener una conversación tranquila e íntima?, ¿hay una técnica de paseo?, ¿es un deambular? De esta práctica de salir a pasear por los jardines de los palacios o del paseante ciudadano pensador, ¿queda algo en la memoria?

Parecería que esta acción no tiene nada de preparación ni esfuerzo físico o que no lleva a ningún lado. Sin embargo, en Preludio los paseos se planifican con varias semanas de anticipación, se piensa qué, cuándo y cómo. Y cuando es el día, salir de la casa tiene otro matiz, otro color. Luego, el cuerpo es afectado y atravesado por estas sensaciones de meditación, desinfección de la sobreestimulación y la productividad, cansancio físico, en el caso de madres con hijxs, es un momento de descanso para ambxs.

Llena de preguntas, la grupalidad se suma una nueva que será: ¿qué implica pasear?, ¿es pasear una práctica artística?

pues en ese sentido de hacerlo como un arte, un arte público, una práctica consciente y recurrente, una cita periódica para dejarse con-

mover. Creamos en cada ocasión una práctica nueva y diferente. El espacio público se resignifica y las interrelaciones entre nosotres se afianzan. Vamos construyendo un nosotres en danza, nuestros cuerpos se afectan de un modo más liviano y amable (registro de Carmen Cachin, participante del proyecto, mayo 2022).

“EL CUERPO BAILA CON LA BIOSFERA”²

Los pasos de un caminante sobre la tierra son de una ligereza infinita, un soplo sobre las piedras, la hierba o la nieve, no dejan más que un grano de arena, una huella de memoria, no una herida sobre el suelo. Tomar esas rutas terrosas conduce a seguir de cerca a la multitud de los otros caminantes y de las generaciones anteriores a lo largo de una convivencia invisible pero real. El camino es una cicatriz de tierra en medio del mundo vegetal o mineral presa de la indiferencia del pasaje de los hombres. El suelo sacudido por los innumerables pasos impresos en una ínfima duración es una marca de humanidad.

Caminar. Elogio de los caminos y de la lentitud, Le Bretón (2014, p. 38).

Postulamos *pasear con otrxs* como una práctica estética que abre, despliega, sentidos sensibles e inteligibles. Este andar, deambular, nómada, errático *-desobrando-* es fuerza sin-

chtónica (Haraway, 2019) que viene hollando la hierba, que arriesga una traza en el suelo (Vinciguerra, 2020); trazo que divide y dibuja una forma (Nancy, 2013), expone dibujo y narración (Careri, 2002).

Caminar talla una memoria en la tierra, hace “huella en las nervaduras del suelo” que a veces hay que buscar “cuando la hierba y las ramas ya cubrieron el espacio” (Le Bretón, 2014, p. 37). En los pies que huellan una cartografía viviente “está la infinitesimal firma de cada caminante, indiscernible. Porque tal es la humildad del camino mil veces recorrido: inscribir la huella al tiempo que se la disimula a la mirada” (p. 37). Activa memorias trashumantes –o transhumantes, si quisiéramos jugar con el término a la manera de Rolnik (2018)– que resisten las velocidades en las que estamos acostumbradxs a movernos. Aparecen otros ritmos, otras maneras de pensar-con, hacer-con otrxs cuerpxs; otras coreografías i(nte)rrumpen el hábito y habitar cotidiano. Danza, movimiento, ritmos –en tensión con las gramáticas del cuerpx– se abren en el contacto y el percutir de los pies con el suelo.

la palmera, cuando hay viento, baila, las hojas bailan, si hay otra al lado se acercan... y después se apartan. Todas las fuerzas de todos los cuerpos están en relación, y esas relaciones producen efectos en cada cuerpo. Es nuestra experiencia del mundo, no en sus formas que desciframos con la percepción sino en sus fuerzas, que desciframos con el saber-del-cuerpo por medio de los afectos que son los efectos en el cuerpo de las fuerzas de la biosfera (ese gran cuerpo viviente que incluye a los humanos junto con todos los demás elementos del cosmos) (Rolnik, 2018, p. 112).

² Rolnik, 2018, p. 111.

Acontecen afectos en cada paseo que, como sostiene Rolnik, se trata de efectos de fuerzas de la biosfera en el cuerpo. Algo viene, se extiende, pasa a partir de la fuerza, vibración, acontecimiento sonoro *abriente* que se propaga en el con-tacto y ritmo -cadencia y escansión- entre pies y suelo. Contar -narrar y hacer cuentas- con, desde los pies en el suelo, los suelos en el pie, los suelos del pie, las plantas de los pies, las plantas del suelo...

¿Cómo se afectan pies y suelos en este caminar? Cualquier cuerpo viviente es afectadx, tocadx, perturbadx por “fuerzas de la biosfera sobre nuestros cuerpos” (Rolnik en Bardet, 2018, p. 111). Si lxs sujetxs descifran el mundo por la percepción, lxs vivientes aprehenden el mundo por los afectos³. Entre estas dos experiencias, entre estos dos saberes, la relación es paradójica. La tensión entre ambas tiene fuerza desterritorializadora (Rolnik, 2018).

Se enredan las plantas de los pies con las plantas del suelo, pastos, yuyos, hierbas, deshechos, cemento, presentes en la tierra que pisamos, como se enredan el plástico, las ramas y las algas en medio de movimientos y velocidades del agua. Trama abigarrada entre plantas, tierra y duraciones acontece caminando. “A través del caminar, los pies que danzan tejen con el suelo,

las sensaciones con una duración, cuerpos pe(n)santes sobre la Tierra” (Bardet, 2012, p. 62). ¿Cómo se disponen nuestros pies al suelo?, ¿cómo el suelo sostiene los pies? El suelo acoge el percutir de vibraciones singulares de cuerpos en movimiento.

Esta “resonancia intensiva” acontece en el contacto -en el ritmo- de las plantas de los pies con el suelo, con la tierra; caminar, como pulsión de resistencia, se vuelve posible desde nuestra condición de vivientes que activa “el-saber-del-cuerpo, de lo viviente, del saber-eco-etológico” (Rolnik en Bardet, 2018, p. 118).

El suelo registra, hace archivo, con las marcas que quedan de vínculos entre pies, tierra, agua, pasto, piedras, cemento, deshechos que entran tiempos, duraciones heterogéneas. Caminar es un modo de sentir la tierra, de afectar y ser afectadx. Comunidad de movimientos posibles que inauguran estos pies en las orillas de río arriba/abajo.

Caminar, como experiencia sensible de gravedad, abre un reparto singular de pesos y ritmos entre pies, en su contacto con el suelo -plano de diferenciación, de variación, de intensidades que vuelve posible un diagrama de multiplicidades de direcciones, (des)aceleraciones-. ¿Qué se abre entre el suelo y la suela de unx paseante? Caminar es una forma de pe(n)sar; podemos movernos entre pe(n)samiento y paseo “el pensamiento es dinámico. No se queda quieto, deambula, va y viene, descansa o baja el ritmo, y enseguida retoma la marcha” (Scott, 2019, p. 46); como movimiento, pensar y pasear, esperan

3 “Los saberes-del-cuerpo, que llama también saberes eco-etológicos, son los que permiten seguir cuando dos tipos de experiencias de nuestra subjetividad entran en tensión: la del sujeto que descifra el mundo por medio de la percepción, y la del viviente que somos, uno entre tantos otros en la biosfera, en la que aprehendemos el mundo por los afectos. ‘Afectos no en el sentido de cariño, sino en el sentido de ser afectado, perturbado, tocadx’, precisa Rolnik, es decir los efectos de las fuerzas de la biosfera sobre nuestros cuerpos” (Rolnik en Bardet, 2018, pp. 114-115).

tomar aire. “Un paseante puede perderse en el mundo” (p. 26). Detenerse, tender una manta al suelo, sentarse, recostarse, reanudar el paseo, cambiar de dirección. “La experiencia tiene la forma del paseo. Brumosa, al borde del silencio, ¿de lo indecible? Y sin embargo” (p. 44).

DESDE LAS PLANTAS. PASEAR COMO MODO DE INMERSIÓN

La caminata no es solamente mirada, aunque la belleza de los lugares se ofrezca en profusión, es también inmersión entre las napas de los olores, los sonidos, lo táctil cuando el sendero se enfrenta de pronto con un río, un arroyo, y las manos se abandonan a la frescura del agua (...)

Caminar. Elogio de los caminos y de la lentitud, Le Bretón (2014)

¿Podemos pensar el pasear como práctica inmersiva, como gesto, como un sumergimiento? Esta pregunta apareció durante un paseo, cuando una compañera tendió su cuerpo al suelo, hacia el río, extendió su mano y la sumergió en el agua; agua tantas veces desatendida por los residuos que en ella se vuelcan. Volvió entonces una imagen, el flyer de uno de los paseos, “Inmersión: PASEO #1”.

El paseo otorga un repertorio afectivo que se declina en diferentes recorridos definidos por el humor del momento y el tiempo que hace. El

paseo es una pequeña y bella escapada fuera de lo cotidiano, pero siempre bajo su égida, no tiene la solemnidad de la travesía ni su compromiso físico. No está fuera de los territorios familiares, permanece en lo conocido y tiene a mano la posibilidad de retorno en caso de lluvia (Le Bretón, 2014, pp. 121-122).

Pasear es levitar. Los paseantes no tocan el suelo. Se elevan, pero no vuelan: sobre-vuelan, planean. La digresión, los meandros de la cabeza son el dibujo de sus pasos (Scott, 2019, p. 25).

El paseo i(nte)rrumpe cierto ritmo de lo cotidiano. Puede pensarse como “una respiración entre varias actividades” (Le Bretón, 2014, p. 119). Pasear solicita suspender exigencias de velocidad, improvisa, juega, arriesga movimientos con la geografía que, esta vez, ocupan estos pies. Como acción singular y colectiva, toma el tiempo que falta; se sumerge en el instante que pasa; resiste en la lentitud del detalle que se vuelve mundo, en la escucha desde pies sensibles, también, a las variaciones climáticas. ¿Cómo sienten nuestros pies descalzos la orilla de cemento del río?; deambulan en “la alternancia de la observación de lo inmenso y lo pequeño” (p. 46). De repente, paseamos por una huella apenas trazada, desaparecida bajo la vegetación, la crecida del río, las lluvias, las máquinas; paseamos por tierra endurecida por numerosos pasajes: trazas salvajes que mutan en la tierra (Scott, 2019).

Impresiones, emociones, inscripciones diferentes impregnan, impulsan cada paseo singular. ¿Cómo huele el río esta vez?, ¿está más cálido o más frío el cemento, esta vez?, ¿alguien recuerda cómo se dibujaban, en el suelo, las sombras de

los árboles en el paseo de diciembre, a media mañana, mientras caminamos casi por el mismo sitio, río arriba, en mayo? Entre los paseos se viene tejiendo una trama desde la potencia narrativa de estas plantas -de/desde estos pies, de/desde estos suelos- que vienen juntando, enredando, mezclando, perdiendo materia con las cuales contar historias (Haraway, 2019).

Según Coccia (2017), las plantas -paradigma de la inmersión- son hacedoras de una atmósfera; sus hojas son el “laboratorio climático” que vuelve respirable el mundo. Nuestro trabajo interroga cierta manera de estar-hacer mundo que acontece desde las plantas de los pies en el suelo.

El estar-en-el-mundo de las plantas reside en su capacidad para (re)crear la atmósfera. Desde un cierto punto de vista, el viviente mismo -cualquiera sea el orden y el reino al que pertenezca- es considerado en función del tipo de atmósfera que produce, como si estar-en-el-mundo significara sobre todo “hacer atmósfera” y no a la inversa (p. 53).

Pasear acontece “como una respiración” (Le Bretón, 2014, p. 23); viene a dar aire, movimiento, al orden de lo cotidiano; sopla, mueve, suspende, mixtura. Según Coccia (2017), “todo soplo es la evidencia del hecho de que estar-en-el-mundo es una experiencia de inmersión” (p. 59). Respirar, desde y con la planta de los pies, puede ser una forma de estar en el mundo, una forma de hacer mundo, hacer atmósfera, compartir un mismo soplo, una experiencia de inmersión: “Respirar significa estar sumergido en un medio que nos penetra del mismo modo y con la misma intensidad con la que nosotros lo

penetramos. Todo ser es un ser mundano si está sumergido en lo que se sumerge en él” (p. 59)... como sumergidas han sido las hojas sobre las que se escribe este trabajo.

Volver descalza río abajo, sentir con la piel de la planta de los pies, frotar, con papel y lápiz la rugosidad del empedrado o de la corteza de algún árbol; a veces el frío, a veces el calor del cemento, la humedad del pasto y hierba que, a pesar de tanta suciedad y contaminación, crece en los márgenes, en medio de. “La resistencia hoy consiste en reconectar lo más posible con nuestra condición de viviente, activar nuestro saber-de-viviente, saber-de-cuerpo” (Rolnik, 2018, p. 112). ¿Podrían nuestros pies, como tejido conectivo, aprender con las raíces de las plantas, a tender hacia lo bajo “hacia lo geológico de la vida” y hacer del pie un medio especular que permita reunir en la experiencia de su soplo “la tierra y el cielo, la piedra y la luz, el agua y el sol”? (Coccia, 2017, pp. 82-83).

EN ESTA ORILLA

El río es voz
que no
calla.
¿Qué se abre
en el lenguaje de
las aguas?

Río herido, Catrileo (2018)

¿Dónde comienza y termina un río? Se le llama *Suquía* a ese cuerpo de agua que se extiende desde el Dique San Roque hasta Mar Chiquita. En su paso por la ciudad de Córdoba, recoge aguas del arroyo El Infiernillo y La Cañada. Sin embargo, este espaciamento sonoro que atraviesa, acelerado y laberíntico, sierras, valle y la llanura espesa, “arrebata la forma” y excede la distribución asignada en un mapa⁴. Entre pies, ríos, suelo se viene tejiendo una memoria oral, musical, desde lxs cuerpxs, humanos y no humanos, ancestral⁵. Su nombre es traza de resistencia comenchingona-camiare, urbana y serrana, superviviente, a pesar de, contemporánea de otras resistencias que se acomunan y compostan en su cuenca. El agua mueve memorias, luchas y sedimentos de otras geografías. Hendidura resonante, materia vibrante, susurro que canta y cuenta historias de lavanderas comenchingonas⁶, de mujeres inmigrantes cocinando⁷, de cartonerxs mojando papel; historias entre otras historias que acontecen en sus orillas, en sus islas.

Lo que resuena también es grito⁸ de resistencia frente a los daños producidos por contaminación. El río está afectado por deforestación, incendios forestales, extracción de áridos, basurales a cielo abierto, agroquímicos, residuos cloacales e industriales no controlados.

El río, él, no tiene sujeto. Cuando la vida se encuentra amenazada, cuando el río siente los efectos de esas fuerzas destructivas en su vitalidad, inmediatamente inventa sus maneras de seguir, bajo otra forma, transfigurándose, creando otro lugar, de otra manera; el río cumple así el destino de la vida, que en su esencia es un proceso de transfiguración para seguir perseverando. Es esa fuerza de perseverancia que define la vida, lo que Spinoza llama *conatus* (Rolnik, 2018, p. 114).

El río susurra⁹, mezcla, arrastra, erosiona, sedimenta, desde abajo, historias anacrónicas de pérdidas y resistencias. ¿De qué otros fines y resurgimientos es contemporáneo el río Suquía?

4 “El espacio acústico no es el espacio visual o físico. No se le puede poseer, tampoco delimitar en un mapa. Es un espacio compartido, una posesión mutua de la que todos los habitantes reciben señales vitales. Se le puede destruir fácilmente produciendo ruidos invasores o irreflexivos” (Schafer, 1976, p. 8).

5 Véase la conferencia virtual *La memoria del agua (The Memory of Water)*, parte de la Cumbre Aconcagua (the Aconcagua summit), organizada por el MoMA (de la Cadena, Vicuña y Marambio, 2020): <https://youtu.be/C-zuzTCibeo>.

6 Véase los documentales *Canchira, la huella del Comechingón* (Ludueña, 2021): <https://youtu.be/IY-SXtVnUKU>; y *Ser comechingón. Un documental sobre la identidad de un pueblo y su reconocimiento* (Freytag, 2010): <https://youtu.be/1YfR3XPhs0w>.

7 Véase el documental *Un día, todos los días* (Apontes, 2011): <https://youtu.be/oF4AuUikFXE>.

8 Véase el documental *El Grito del Suquía* (Dunayevich, 2021): <https://youtu.be/BxBRxbxnZEY>.

9 Escúchese el paisaje sonoro *Isla de los patos (Historias de agua)*. (Bazán, 2015): <https://soundcloud.com/claudio-bazan/isla-de-los-patos-historias-de-agua>



Imagen 3: *Frottage colectiva* realizado en uno de los paseos (2022). Córdoba, Argentina.
Imagen: Pati Caro.

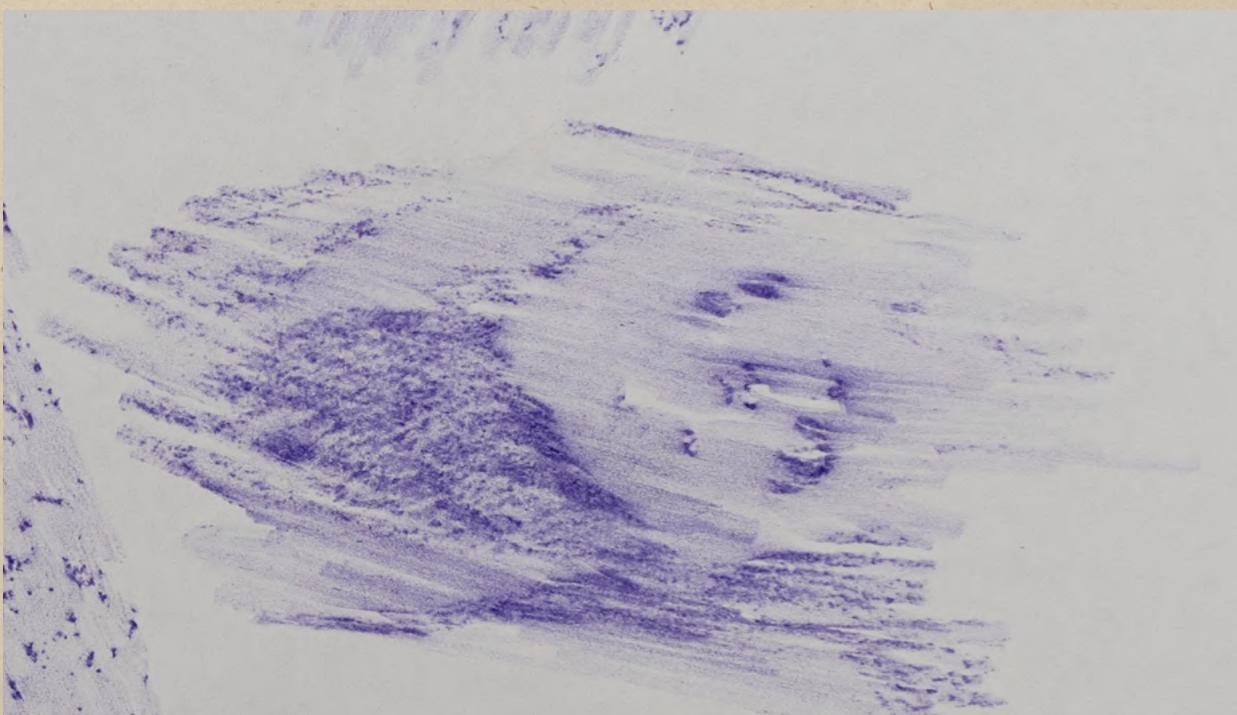


Imagen 4: *Frottage colectiva* realizado en uno de los paseos (2022). Córdoba, Argentina.
Imagen: Pati Caro.

Cómo citar este artículo:

Disalvo, L. y Marín, M. (2022). Criaturas en el agua hechas de plantas y plásticos. *Artilugio Revista*, (8). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/38679>.

Referencias

- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus.
- Bardet, M. (2018). Excursus ¿Cómo hacernos un cuerpo? [entrevista a Suely Rolnik]. En V. Gago et al., *8M Constelación Feminista ¿Cuál es tu lucha? ¿Cuál es tu huelga?* Buenos Aires: Tinta Limón.
- Careri, F. (2002). *El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Catrileo, D. (2020). *Río herido*. Santiago de Chile: Edicola.
- Coccia, E. (2017). *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura* (G. Milone, trad.). Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema* (H. Torres, trad.). Buenos Aires: Consonni.
- Le Bretón, D. (2014). *Caminar. Elogio de los caminos y de la lentitud*. Buenos Aires: Waldhuter.
- Nancy, J-L. (2013). *La partición de las artes*. Valencia: Pre-Textos.
- Schafer, M. (1976). *El mundo del sonido, los sonidos del mundo*. París: El Correo de la UNESCO.
- Scott, E. (2019). *Caminantes*. Buenos Aires: Godot.
- Vinciguerra, L. (2020). *La semiótica de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.

Videografía y multimedia

Apontes, A. (Dir.) (2011). *Un día, todos los días* [documental]. Argentina: Secretaría de Extensión - Universidad Nacional de Córdoba (Programa Derecho a la Cultura). Recuperado el 29/08/2022 de <https://youtu.be/oF4AuUiKFXE>.

Bazán, C. (2015). *Isla de los patos (Historias de agua)* [paisaje sonoro]. Recuperado el 23/10/2020 de <https://soundcloud.com/claudio-bazan/isla-de-los-patos-historias-de-agua>.

de la Cadena, M.; Vicuña, C. y Marambio, C. [The Museum of Modern Art] (2020, 9 de septiembre). *Cumbre Aconcagua (the Aconcagua summit) | Part 3 | La memoria del agua (The Memory of Water) | MoMA*. [video de conferencia virtual]. Recuperado el 29/08/2022 de <https://youtu.be/C-zuzTCibeo>.

Dunayevich, A. (Dir.) (2021). *El Grito del Suquía* [documental]. Argentina: El Camboyano Producciones y la Asociación Civil El Ágora. Recuperado el 29/08/2022 de <https://youtu.be/BxBRxbxnZEY>.

Freytag, L. (Dir.) (2010). *Ser comechingón. Un documental sobre la identidad de un pueblo y su reconocimiento* [documental]. Argentina: Luciana Freytag Producciones audiovisuales. Recuperado el 29/08/2022 de <https://youtu.be/1YfR3XPhs0w>.

Ludueña, D. J. (Dir.) (2021). *Canchira, la huella del Comechingón* [documental]. Argentina: Área Audiovisual de la Prosecretaría de Comunicación Institucional de la Universidad Nacional de Córdoba / Proyectos de Transferencia de Resultados de Investigación y Comunicación Pública de la Ciencia (ProTRI) - Ministerio de Ciencia y Tecnología de la Provincia de Córdoba. Recuperado el 29/08/2022 de <https://youtu.be/IY-SXtVnUKU>.

Biografía

Lucía Disalvo

AUTORA

Su quehacer artístico se desarrolla en torno a la danza desde 2006 cultivando diferentes formas y roles -dirección, interpretación, docencia-, en trabajos y procesos de creación independientes y colaborativos en la ciudad de Buenos Aires y, desde 2016, en Córdoba junto a artistas locales. Participó en festivales nacionales e internacionales, recibió becas y subsidios para el desarrollo de sus propias creaciones, entre las cuales se destacan *Sopla*, *La Pelota y Cavar*, esta última, beneficiada con el Fondo Estímulo de la Municipalidad de CBA 2019, Beca FNA 2018 y Nominada a los Premios Provinciales de Teatro 2021. Actualmente forma parte del equipo Cabra Cru, un espacio de formación en danza llamado *Mecánicas al Borde* e integra la Plataforma Preludio.

Biografía

Marcela Cecilia Marín

AUTORA

Correctora Literaria, Licenciada en Letras Modernas y Doctora en Letras (FFYH-UNC). Becaria doctoral (2012-2017) y posdoctoral (2018-2021) CONICET. Desde 2019, es profesora asistente en Teorías de los Discursos Sociales II, Escuela de Letras, FFYH-UNC. Desde 2020, cursa la Maestría en Estéticas Latinoamericanas Contemporáneas UNDAV.

Aliado. Del part. de aliar.

Imagen: María Eugenia Castillo (2021). *Aliado*. Collage digital. Córdoba, Argentina.
Colaboradores: Zulema Isabel Borra, Oscar Cornago, Natalia Escarellas, Cristina Andrea Siragusa, Emilia Zlavuinen.



a

INDETERMINACIÓN

2029: una pieza sonora de sonic fiction en el contexto postpandemia en Lima, Perú

2029: a sonic fiction sound composition
in the context of a postpandemic Lima, Perú



Lucía Beaumont

Pontificia Universidad Católica del Perú
Lima, Perú
lucia.beaumont@pucp.pe

Recibido: 21/02/2022 - Aceptado: 27/06/2022



DOI: <https://doi.org/10.55443/artilugio.n8.2022.38504>



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/el4u715w>

Resumen

Después de dos años de pandemia, nuestra relación con el entorno y la tecnología ha cambiado. Las rutinas han variado y, por lo tanto, nuestra percepción e imaginarios también. Cómo nos imaginamos la nueva normalidad y el futuro que nos depara se modifica. El proyecto sonoro se denomina 2029 y consiste en plantear una ficción a partir de sonidos cotidianos del entorno, desde mi subjetividad y percepción, y manipularlos para crear una narrativa de una posibilidad de futuro. Se trata de un proyecto sonoro de ciencia ficción que busca hacer reflexionar sobre el contexto actual en el país y la sensación incómoda de incertidumbre por la que estamos pasando.

Palabras claves

*Sonic Fiction, Ciencia ficción,
Futuro, Arte sonoro*



Abstract

After two years of pandemic, our relationship with our surroundings and technology has changed. Our routines have changed and, therefore, our perception and imaginaries also. How we imagine our new normality and the future that lies ahead is modified as well. The sound composition is named 2029 and consists of presenting a fiction based on daily sounds from my surroundings, from my subjectivity and perception, and manipulated to create a narrative about a new possibility of the future. It's about a science fiction sound project that aspires to do a reflection about the actual context in the country and this uncomfortable sensation of uncertainty that we are going through as a society.

Key words

*Sonic Fiction, Science Fiction,
Future, Sound Art*

INTRODUCCIÓN

La pandemia y el encierro han modificado nuestra relación con la tecnología y esto da origen a nuevas posibilidades. El cuerpo aislado por dos años ha estado escuchando y percibe mejor las rutinas sonoras de la ciudad (Voegelin, 2019). Esto afecta, a su vez, nuestro imaginario y la manera en que pensamos la nueva normalidad y construimos futuros posibles. ¿Cuál es esa nueva normalidad en la que pensamos? Hay una relación muy estrecha entre el sonido y los imaginarios. Sobre todo en un contexto de aislamiento en donde recurrimos más al consumo de contenido multimedia para distraernos; pero en el que también nuestra escucha del entorno y del silencio se agudiza. Además, en situaciones de inestabilidad, como los dos últimos años, el ruido se empieza a volver más relevante. Es más sencillo sentir los ruidos que no percibíamos antes. Los paisajes sonoros de la urbe cambian, se alteran. Inclusive, aparecen situaciones en donde se hace ruido a propósito, para comunicar algo. El sonido se puede utilizar como herramienta de protestas, como voz (Kunreuther, 2018). Un ejemplo de esto es el caso de los aplausos a los trabajadores de salud todas las noches o también cuando golpeábamos nuestras ollas a una hora determinada en oposición al golpe de Merino. Sucede algo curioso con el ruido: los sonidos de lo privado y lo público se empiezan a cruzar. Los objetos domésticos se usan como armas de protesta, los ruidos de la calle se escuchan con nitidez desde el encierro. Hay un diálogo sin lenguaje. Es una manera de

comunicar algo, de narrar una historia, una injusticia.

Estas acciones sonoras usadas como herramienta política no solo sirven de catarsis. Así como la música genera una reacción en las otras personas, también genera un efecto físico en el cuerpo. El ser humano es mucho más sensible al sonido; las vibraciones afectan directamente nuestro cuerpo y este reacciona casi de manera automática. Desde movernos físicamente y bailar al escuchar música, hasta sentir una emoción determinada al oír un sonido. Por otro lado, nuestra mente hace dos ejercicios al escuchar: busca el origen real del sonido, pero también lo que el sonido simboliza, es decir, la narración detrás de ese encadenamiento de sonidos (Schaeffer, 2003). Se cuentan historias, se escuchan ficciones y se generan narrativas. Una queja, una protesta, un llanto, una búsqueda de un cambio y una posibilidad.

Esta idea se aproxima al tema de la ciencia ficción. En específico, al concepto de *Sonic Fiction* de Eshun (2018) que surge como teoría sobre la cultura afroamericana y la ficción en el jazz electrónico como, por ejemplo, la canción *Hornets* de Hancock (1973). Según Schulze (2021), las *Sonic Fiction* son historias, como la ciencia ficción, que buscan generar debate acerca de la era tecnológica y las problemáticas actuales.

Hay muchas formas de hacer *Sonic Fiction* en donde no necesariamente se usan piezas sonoras. Un ejemplo de un proyecto de *Sonic Fiction* totalmente escrito es el libro de Oliveros (1974), *Sonic Meditations*, donde los textos son una serie

-V-

Native*Take a walk at night. Walk so silently that the bottoms of your feet become ears.*Imagen 1: Oliveros, P. (1974). Native de *Sonic Meditations*. Baltimore: Smith Publications.

de consignas de escucha en las que ella propone distintas experiencias que uno tiene que seguir e imaginar.

El *Sonic Fiction* es entonces una forma de escuchar, de entender y de pensar la escucha y el sonido; no es una metodología. Consiste en una experiencia sensorial relacionada al cuerpo que percibe y al espacio en el que uno se encuentra, por lo que se pueden hacer obras de todo tipo, como instalaciones, música, textos, videoarte, etc. Al mismo tiempo, es una manera de activismo y de entender qué va a suceder con nuestra cultura en el futuro desde el sonido.

MÉTODOS

El objetivo del proyecto fue hacer una pieza sonora -navegando el contexto tecnológico y social por el que estamos transitando- que explore este concepto pensado desde las problemáticas

y preocupaciones peruanas. La obra es también una reflexión sobre la ciencia ficción y sobre cómo afecta el sonido nuestra capacidad de imaginar futuros.

El proyecto busca entender el concepto de *Sonic Fiction* desde el contexto actual en Lima, Perú; es decir, pensar una ciencia ficción desde imaginarios y referentes latinoamericanos. La relevancia de imaginar una posibilidad de futuro sonoro tiene que ver con la situación que vivimos ahora: la necesidad de un cambio frente a una pandemia donde no es seguro qué nos depara como sociedad.

El proceso de la elaboración del proyecto sonoro tiene tres etapas. La exploración artística comenzó identificando los sonidos de mi entorno en la ciudad de Lima. Pero no solo de mi entorno personal sino también los *soundmarks* de la urbe, la música actual más significativa, los memes, las voces, las protestas. Según Rocha (2009) en piezas de paisaje sonoro, el objetivo es “descu-

brir lo insólito en lo trivial, en lo cotidiano. Los *soundmarks* son los sonidos importantes que los individuos identifican como sonidos clave de su comunidad” (pp. 3-4). Con estas ideas, empecé a recopilar muestras de esos sonidos específicos: llanto de unx niñx, pasos, jadeos, golpes, zumbidos, gritos, *scroll* en Tiktok, agua, noticieros, etc.

La segunda etapa consistió en determinar qué sensación y qué historia quiero contar. Como el objetivo era hacer ciencia ficción sonora, decidí optar por tratar el tema de un futuro postpandemia de peligros naturales.

La ciencia ficción latinoamericana gira en torno a tres temas: la identidad a través de lo espiritual, la escasez de recursos naturales y las dictaduras (Ruedas, 2021). Con estas ideas generales y fragmentos de sonidos, decidí escribir un guion que me motive a imaginar la pieza sonora. Más que un guion es una consigna que escenifica la historia: “2029, ciudad de Lima, la pandemia aún no se ha acabado”.

Finalmente, la tercera etapa fue la edición de la pieza con el montaje de estos sonidos y su distorsión mediante efectos. Fue interesante contar una de estas historias pero solo a partir de sonidos cotidianos e intentar modificarlos por completo para crear una atmósfera totalmente diferente. Utilicé mucho los efectos de revertir, reverberación, cambio de velocidad y tono y eco. El objetivo era crear un espacio tormentoso en donde el personaje estuviera ansioso y, a la vez, desalentado.

RESULTADOS

Este proyecto es un primer acercamiento al concepto de *Sonic Fiction*. La propuesta sonora concluyó en un audio de tres minutos en el que intento crear una atmósfera de un futuro cercano trabajada a partir de sonidos cotidianos y muestras de noticieros. El fin es generar un ambiente y una sensación particular en el oyente y no narrar una historia con exactitud. Este ejercicio es relevante porque actualmente hay una necesidad y una ansiedad por saber qué va a pasar. Es una aproximación a la incomodidad que genera la incertidumbre de estos dos últimos años de pandemia.

DISCUSIÓN

En un mundo globalizado todas estas posibilidades de futuro no son necesariamente muy distintas. Nuestros referentes e imaginarios están en todas partes. A pesar de eso, es interesante explorarlo desde nuestro contexto porque las expectativas y la cultura son diferentes. La ciencia ficción sonora es útil para hacer estas reflexiones, sobre todo en el contexto actual de mucha inestabilidad.

El proyecto podría ir más allá del sonido únicamente. El *Sonic Fiction* se basa en la experiencia sensorial y personal de cada uno, en cómo reacciona cada cuerpo al escuchar la pieza. Podría ser una instalación o se podría acompañar la pieza con instrucciones, como el trabajo de

Oliveros en el que da consignas que guían la escucha. En este caso el “guion” se consideraría parte de la obra: si se lo leyera antes de escuchar el audio, la experiencia sensorial podría variar.

 [Click aquí para escuchar el audio](#)

Cómo citar este artículo:

Beaumont, L. (2022). 2029: una pieza sonora de sonic fiction en el contexto postpandemia en Lima, Perú. *Artilugio Revista*, (8).

Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/38504/>.

Referencias

- Eshun, K. (2018). *More Brilliant Than The Sun: Adventures In Sonic Fiction*. London: Verso.
- Hancock, H. (1973). Hornets [canción]. En *Live at the Boston Jazz Workshop 22nd March 1973*. Nueva York: Columbia Records, Sonic Music Entertainment.
- Kunreuther, L. (2018). Sounds of democracy: Performance, protest, and political subjectivity. *Cultural Anthropology*, 33(1), pp. 1-31.
- Oliveros, P. (1974). *Sonic Meditations*. Baltimore: Smith Publications.
- Rocha, M. (2009). Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico. *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, 03-04. Recuperado el 05/07/2022 de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/pim/article/view/23847/>.
- Ruedas, C. (2021, 21 de abril). Entrevista a Rodrigo Bastidas. Narrativas desde la periferia: esta es la ciencia ficción que se escribe en Latinoamérica. *Semana S. A.* Recuperado el 05/07/2022 de <https://www.semana.com/cultura/articulo/narrativas-desde-la-periferia-esta-es-la-ciencia-ficcion-que-se-escribe-en-latinoamerica/202133/>.
- Schaeffer, P. (2003). *Captar los sonidos: la acusmática. Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Schulze, H. (2021). *Sonic fiction as sonic thinking: towards a sonic vernacular* [ponencia]. Unthinking Unlearning: online laboratory. Universität der Künste Berlin y HSE Art and Design School, Moscow. Berlin, Germany. Recuperado el 05/07/2022 de https://youtu.be/S5kLaHo_5wl.

Voegelin S. (2019). *The political possibility of sound* [ponencia]. Unthinking Unlearning: online laboratory. Universität der Künste Berlin y HSE Art and Design School, Moscow. London, UK. Recuperado el 05/07/2022 de <https://youtu.be/fo2UM-AxN2I>.

Biografía

Lucía Beaumont

AUTORA

Artista sonora. Licenciada en Arte por la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP, Lima. Ha sido merecedora del Premio de la Crítica, Primer puesto al proyecto de fin de carrera de la especialidad de Pintura, Facultad de Arte y Diseño, PUCP (2020), Premio “Winternitz” de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP a la excelencia académica (2019-2020), y del Fondo extraordinario de apoyo a la investigación de estudiantes de la PUCP (2020).

Web: <https://luciabeaumont.com/>

Tentativas para la [re]construcción de *Después de la extinción (DDLE)*

Attempts to [re]construct *Después de la extinción*
(After Extinction)



Zulema Isabel Borra

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina

zulemaborra@artes.unc.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0001-6626-3768>



María Eugenia Castillo

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina

maria.eugenia.castillo@mi.unc.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0002-9808-1739>



Óscar Cornago

Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Centro de Ciencias Humanas y Sociales
Madrid, España

oscar.cornago@cchs.csic.es

<https://orcid.org/0000-0002-5809-0200>



Natalia Estarellas

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina

nestarellas@yahoo.com.ar

<https://orcid.org/0000-0002-5809-0200>





Cristina Andrea Siragusa

Universidad Nacional de Córdoba

Universidad Nacional de Villa María

Córdoba, Argentina

siragusasociologia@yahoo.com.ar

<https://orcid.org/0000-0001-6986-9466>



Emilia Zlauvinen

Universidad Nacional de Córdoba

Córdoba, Argentina

emilia.zlauvinen@unc.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0001-9079-3793>

Recibido: 28/02/2022 - Aceptado: 27/06/2022



DOI: <https://doi.org/10.55443/artilugio.n8.2022.38611>



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/ryaflod4f>

Resumen

Después de la extinción (DDLE) es una escritura dialógica poblada de voces e imágenes que recupera y construye, en un movimiento centrípeto, una experiencia colectiva que comenzó a moldearse en el marco de un curso de Investigación en Artes (CePIA-UNC) en tiempos de pandemia. El texto dramático que se presenta recoge fragmentos vitales y memorias procesuales a partir de una ficción operativa que se interroga por las vidas posibles, olvidadas, imaginadas, negadas en esos instantes en los que se disuelven las marcas del tiempo y el espacio.

Coreutas espectrales irrumpen contaminando cada escena en esta escritura porosa. De este modo, los escenarios reales e imaginarios se confunden, se diluyen, se extinguen, mientras una nave se aleja de la Tierra cuando todo ha acabado. En el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (España, 2021) fue la *performance* virtual *Antes de la extinción*; un artilugio convoca *Después de la extinción*.

Palabras clave

Vida, Extinción, Arte, Investigación, Público

Abstract

Después de la extinción (DDLE) is a dialogue inhabited by voices and images. It recovers and constructs a collective experience that began to take shape at a seminar on research in the arts (CePIA-UNC) in pandemic times. The text gathers memories and vital fragments of a fiction that, as time and space dissolve, questions possible, forgotten, imagined and denied lives.

Spectral voices burst into this text, contaminating every scene of this porous dialogue. In such wise, real and imagined scenarios become confused, diluted, extinguished, while a spacecraft gets away from the Earth when it is all over. At the *Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz* (Spain, 2021) we presented the virtual performance *Antes de la extinción* (*Before the extinction*). Now, a gadget is bringing us together *Después de la extinción* (*After the extinction*).

Palabras claves

Life, Extinction, Art, Research, Audience

AL PRINCIPIO FUE LA EXTINCIÓN

Voz: DDLE empezó como un tiempo virtual de fantasmas y comunicaciones por *meet*, un tiempo de imágenes inciertas y escrituras descompuestas perdidas por la red.

Voz [otra]: Pero la extinción no empieza ni acaba, sino que está ocurriendo, ahora, mientras escribimos estos textos. Mientras tratamos de recuperar lo que pasó antes de la extinción, nos seguimos extinguiendo. La extinción es ahora, con cada palabra nueva, menos somos. Este punto de cesura, el 1° de marzo de 2022, que marca el *después* de la extinción, no puede ser más que una ficción.

Voz [otras]: Esa es la función del teatro, de este teatro de las extinciones, invocar a los fantasmas, invocar lo que ya no existe.

Voz: Pero en esta ocasión los fantasmas somos nosotras mismas, insistiendo en este ejercicio improbable de recuperación de un tiempo previo, o tú misma, que lo estás leyendo ahora, o el público que en el futuro pueda estar asistiendo a esta presentación imaginaria. Después de la extinción todas nos convertimos en fantasmas. Bienvenidas.

Voz [otra]: Como presentación del trabajo, el texto resulta bonito, pero no creo que seamos todas fantasmas. Vamos a ver... bueno, me presento primero, me llamo... En fin, eso no importa ahora. Hace seis meses me diagnosticaron una enfermedad que me cambió la vida. Qué enfermedad es, tampoco importa, una de esas que te

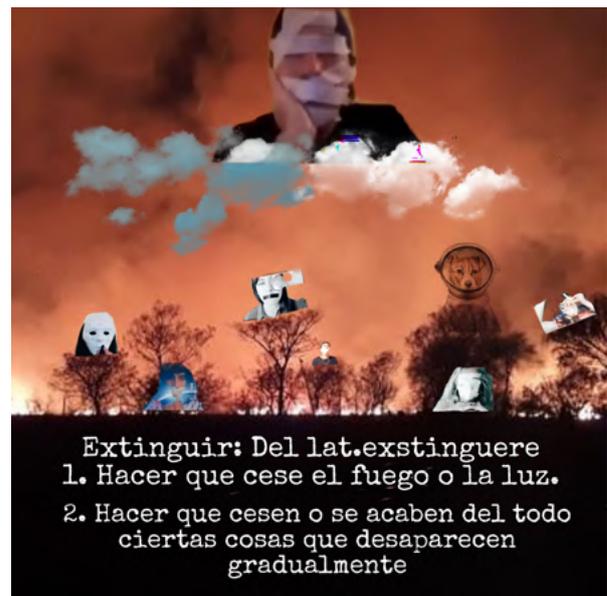


Imagen 1: Castillo, (2021). *Extinguir* [collage digital]. Colaboradores: Borra, Cornago, Estarellas, Siragusa y Zlauvinen.

cambia la vida en el mismo momento en que escuchas nombrarla, que te dicen que has dado positivo. Entonces sabes que a partir de ese momento no vas a ser la misma. La enfermedad pasó a formar parte de mi cuerpo, de mi vida. Es como si hubiera estado dentro mío desde que nací y ahora por fin se manifiesta. La enfermedad soy yo y yo soy la enfermedad. Y esto, mi cuerpo, mi vida, la enfermedad, no creo que sea una cuestión de fantasmas. Esto es muy real, porque no hay nada más real que la extinción, que ese tiempo inasible en el que el algo se va apagando.

Voz [otras]: La enfermedad no es un fin, es solo un medio, un modo de metamorfosis, un proceso de transformación.

Voz: ¿Perdona?

Voz [otras]: “Hace dos años que asisto en directo al proceso de descomposición progresivo de la realidad para mi madre”. Esta frase no



Video 1: Castillo, Menoyo y Zlauvinen (2021). *De abuelas, madres e hijas* [fragmento]. Regalo ofrecido por el Grupo 5 en el marco del Curso “Mi perra Lulú en Córdoba”. Click en la imagen para reproducir.

es mía. La he tomado de una novela francesa titulada *Delante de mi madre, Devant ma mère* en el original.

[Ahora, en este momento, vendría un video, que podéis ver aquí, donde se oye la voz de una mujer explicando cómo pedir permiso a una planta sanadora antes de cortarle un pedacito: “plantita, plantita...”].

AL PRINCIPIO FUE EL SILENCIO O EL BARULLO

Voz: Después de la extinción hubo un silencio. La ecuación es la siguiente:

DDLE = silencio

No sabemos exactamente cuánto duró. ¿Segundos, horas, días, años? Y luego otra vez el barullo. La confusión. A ver, por favor, todas a la vez.

[▶ Click aquí para escuchar el audio](#)

Audio 1: Alessio, Díaz, Rodríguez, Ruíz (2021). *Barullo*. Ejercicio realizado por integrantes del Grupo 3 en el marco del Curso “Mi perra Lulú en Córdoba”.

Así fue al principio.

Una vuelta a empezar, como si no hubiera pasado nada, como si no hubiera habido una extinción.

AL PRINCIPIO FUE LA METAMORFOSIS

Voz [otra]: Al principio fue el cambio, la necesidad de adaptarse. Dice el elefante: “donde había escenarios ya solo hay imágenes, encuentros virtuales”. Ya no hay elefantes. Era el confinamiento y con ello la necesidad de reinventar los modos. Nada nuevo, en definitiva. Una transformación más. La vida en permanente extinción.

Voz: Y después de la temporalidad de las imágenes, la temporalidad de la escritura, después de las relaciones *on line*, las relaciones a través de las palabras. Es ahí que comienza DDLE, con una nueva transformación. Seguimos siendo elefantes.

Voz [otras]: Elefantas.

Voz: La secuencia fue la siguiente: primero vinieron las relaciones, hubo que conocerse y desconocerse, las *agencias de investigación*, los ejercicios de escucha, las grabaciones. Luego vinieron los vídeos, las imágenes, que fueron multiplicándose hasta ponernos al borde de la extinción. Después fue el silencio y ahora comenzamos nuevamente con la escritura, con el teatro de la escritura. Se trata de un proceso constante de transformación en el sentido literal de ir cambiando de formas. “La metamorfosis es la propiedad de los cuerpos que nunca se separan de su infancia” dice el filósofo. Ser cuerpo-imagen, palabra, relación, texto, público, acción. Todo transformación en constante. Volver una y otra vez al punto de partida. Recuperar la infancia como principio de vida.

AL PRINCIPIO FUE EL LÍO Y LA TIERRA

Voz: Las *agencias de investigación*. Fue así como empezó todo, con aquellos pequeños ejercicios de escucha del espacio y de nosotras mismas a través del espacio. ¿Recordáis? Escuchar y escucharnos.



Imagen 2: Castillo (2021). *Agenciar* [collage digital]. Colaboradores: Borra, Cornago, Estarellas, Siragusa y Zlauvinen.

Voz [otra]: Y empezaron los líos. El lío de que no sabíamos qué teníamos que hacer realmente.

Voz [otras]: Qué teníamos que hacer y qué estábamos haciendo.

Voz: Pero no se puede saber lo que se está haciendo hasta que no se acaba de hacer.

Voz [otra]: Bravo, bravo. Eso es una idea. Una buena idea.

Voz [otras]: No sabíamos qué teníamos que hacer con los espacios que había elegido cada

una de las *agencias*, pero tampoco sabíamos lo que teníamos que hacer con la tierra.

Voz: O qué hacer con nosotras mismas en la Tierra. En este pedazo de tierra al que habíamos llegado.

Voz [otra]: ¿Te refieres al escenario?

Voz: No, a la pantalla.

Voz [otras]: Somos extraterrestres.

Voz: Y fue por eso que vinieron los *aliados*, para ayudarnos. Eso pensábamos.



Imagen 3: Castillo (2021). *Aliado* [collage digital]. Colaboradores: Borra, Cornago, Estarellas, Siragusa y Zlauvinen.

Voz [otras]: Y qué *aliados* tenemos ahora.

Voz: Los *aliados* son las cosas, la gente, los lugares o las ideas con las que te lías para hacer algo.

Voz [otra]: Pero los *lías* porque los engañas. En realidad, nadie sabía bien el para qué.

Voz: Como los primeros seres sobre la Tierra. Hacían sin saber.



Imagen 4: Castillo (2021). *Liar* [collage digital]. Colaboradores: Borra, Cornago, Estarellas, Siragusa y Zlauvinen.

AL PRINCIPIO FUE EL FALLO Y EL GRITO

Voz: Como sabéis, DDLE comienza con un curso de posgrado sobre investigación en artes que se dio en el CePIA, en la Universidad Nacional de Córdoba, durante los meses de abril a junio de 2021. La situación entonces era la siguiente. Ya sabéis. Por un lado, en una pantalla, está el docente y en el resto de las pantallas, las que están encendidas, están las participantes. Mujeres casi todas. Una vez hechas las correspondientes presentaciones por parte de los encargados del CePIA, el profesor toma la palabra y dice “a”.

[Silencio].

Y no pasa nada. Dice “a” y no pasa nada. Entonces repite la operación: “a”.

[Silencio].

Y tampoco pasa nada.

Esta vez parece que se ha oído algo, pero como era *on line*, había *delay* y no estaba muy claro. El profesor parece que empieza a inquietarse. Su experimento docente para explicar de una forma práctica en qué consiste la investigación en artes no está funcionando. Ahí decide explicar que cuando él diga “a”, todo el mundo debe decir “a” o lo que sea, pero debe decir algo. Vuelve a probar, pero un poco más cabreado: “aaa”.

[Silencio].

Nadie dice nada. O quizá alguien dijo algo, pero tenía el micrófono apagado. No lo sé. Ese profesor era yo, pero podías haber sido tú o cualquiera.

AL PRINCIPIO FUE DIOS O EL ARTE

Voz: DDLE es una invención. Una *ficción operativa*, decíamos en el curso, ¿recordáis? Una ficción construida para recuperar los materiales de aquel curso, de aquella misión, *Mi perrita Lulú*, que nos llevó al momento final de la extinción. Fue ahí que hicimos *Antes de la extinción*.

Antes de la extinción = ADLE

Voz: ADLE se hizo el 3 de noviembre del 2021. Exactamente a las 15 horas en Argentina, que eran las 19 en España. Se trataba de una presentación *on line* dentro del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. Este fue el

marco para celebrar el momento final, un teatro virtual. Elegimos un teatro virtual para celebrar lo inevitable, el fin de la especie humana. ¿Recordáis?

INSISTIR EN LO IMPOSIBLE NOS HACE SERES IMPROBABLES

Voz: Hasta ahí todo claro. La misión fue un éxito. Conseguimos mandar un mensaje en clave al futuro. Y el futuro contestó. Es por eso que estamos aquí, ahora. Estos son los resultados que tenemos por el momento.



Imagen 5: Del Val y Mendizábal (2021). *Último gesto, último mensaje. ¿Qué le dirías a los últimos habitantes del mundo?* [performance virtual].

Sin embargo, hemos de advertir que la condición teatral de este proyecto no niega la constatación científica y el sentido común. Sobre todo, el sentido común. Eso supondría volver a los tiempos en que religión y ciencia se consideraban dos campos opuestos, dos formas de co-

nocimiento excluyentes. Como si la religión fuera otra forma de conocimiento. ¿Son las religiones una forma válida de conocimiento?

Voz [otra]: ¿Es el arte una forma de religión?

Voz: Pues yo no sé... podría ser, porque religión viene de *religare*, que significa establecer lazos y el arte puede ser una forma de establecer lazos.

Voz [otra]: De acuerdo hasta ahí. Pero no podemos admitir la existencia de un dios. Los dioses fueron los culpables de la extinción.

Voz [otras]: Falso. Si empezamos culpando a los dioses de lo que hicimos nosotras mismas cometeremos los mismos errores de nuevo.

Voz: Pero si tiene que haber un dios, propongo que ese dios sea yo.

Voz [otra]: Qué lista.

Voz: Bueno, pues nos turnamos. Seré yo un rato y luego tú, ella, o todas a la vez. Yo encuentro divertido eso de ser una diosa, por lo menos durante un rato. ¿No os parece? Ahora que el mundo se ha extinguido.

Voz [otra]: Vale. Tomémonos 5 minutos para ser diosas y luego seguimos.

AL PRINCIPIO FUE EL MOVIMIENTO DE CADERAS Y LAS EXPLICACIONES

Voz [otra]: Che, estoy harta de rezos. En DDLE no debería haber más rezos. Son aburridos, cansados, repetitivos.



Imagen 6: Borra, Castillo, Cornago, Estarellas, Siragusa y Zlauvinen (2022). *Retorno al CePIA, entre máscaras y espectros* [performance].



Imagen 7: Borra, Castillo, Cornago, Estarellas, Siragusa y Zlauvinen (2022). *Tiempos de pandemia y después de la extinción* [collage digital].

Voz: Es verdad, hay que recuperar el movimiento de caderas y olvidarnos del coco. La extinción vino por un desajuste grave entre las caderas y las cabezas. El *sapiens* nunca tuvo esto claro. Eso los mató.

Voz [otras]: Vale. A partir de ahora la que piense algo mueve la cadera. Así sabemos que está pensando. De este modo nos transmitiremos los pensamientos.



Imagen 8 y 9: Borra, Castillo, Cornago, Estarellas, Siragusa y Zlauvinen (2021). *Antes de la extinción* [performance virtual]. Capturas de pantalla de la presentación en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, España.

Voz: Pienso [mueve las caderas] que no habría que explicar tanto las cosas.

Voz [otra]: ¿Explicar? ¿Las cosas? ¿Pero qué son las cosas?

Voz: Me refiero a lo que hacemos, las obras, los trabajos. Parece que todo tuviera que ajustarse a una lógica, estar enmarcado, responder a un motivo, tener una finalidad. Ese fue el error del *sapiens*. Tanta explicación le terminó matando.

Voz [otra]: Claro, no se trataba de interpretar, sino de transformar. Eso ya lo sabíamos. Marx.

Voz [otras]: No, tampoco habrá que transformar nada, habrá simplemente que dejar que las cosas se transformen solas y dejarnos a nosotras transformarnos con ellas.

Voz: Claro, tú dejas algo y eso se transforma solo. No hay que hacer, sino dejar de hacer, pero con cuidado.

AL PRINCIPIO FUE EL PÚBLICO, EL MOVIMIENTO, LA PIEL

Voz [otra]: DDLE es un proyecto sobre el público y lo público. Al principio solo hubo público. Un público que no tenía nada que mirar. Porque no había nada que mirar. El mundo estaba vacío y el público, nosotras mismas como público, éramos nuestro principal aliado. El punto de partida.

Voz: Pero el público será el principal *aliado* cuando tengamos un público, ahora solo tenemos la escritura, la pantalla del ordenador, esta mesa amarilla, un balcón a mi izquierda que da a una calle de una mañana blanca de invierno en Madrid y otra, allá, que muestra el amanecer del verano cordobés.

Voz [otras]: El público es una promesa de futuro. Nuestra promesa de futuro.

Voz: Pero en el futuro tendrás un público delante, o un público-lector que estará recorriendo con la mirada estas líneas.

Voz [otra]: El público es lo que mantiene viva esa ilusión.

Voz: DDLE es una ilusión de futuro.

Voz [otras]: Eso nos mueve. Para eso hicimos el código QR (imagen 5), para creer en un futuro.

Voz: Crear, crear. Para crear un futuro. Has dicho creer y es crear.

Voz [otras]: Ah.

Voz [otra]: Es importante que todo esto pueda tener un sentido. Por eso os vamos a pedir, si estáis leyendo esto, que entréis en este QR y nos dejéis un rastro de vuestra piel, una señal de que el futuro existe.

Voz: Si estáis leyendo esto, es que el futuro existe. Celebrémoslo.

Voces [al unísono]: Una huella de futuro es un rastro de tu piel. Un primer plano de la piel, de un pliegue, mancha, concavidad, redondel, línea o hendidura.

Voz: La textura de un cuerpo por venir que está vivo, que se está transformando.

Cómo citar este artículo:

Borra, Z. I., Castillo, M. E., Cornago, Ó., Estarellas, N., Siragusa, C. A., y Zlauvinen, E. (2022). Tentativas para la [re]construcción de *Después de la extinción* (DDLE). *Artilugio Revista*, (8). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/38611>.

Biografía

Zulema Isabel Borra

AUTORA

Profesora Superior de Arte y Licenciada en Pintura (UNC). Escenógrafa. Profesora Titular de la cátedra “Problemática de la Imagen Escénica” y Profesora Adjunta de “Diseño Escenográfico I”, ambas del Departamento Académico de Teatro (FA-UNC). Investigadora y Extensionista. Actualmente, integra el Honorable Consejo Directivo (FA-UNC) representando a los docentes titulares de la casa.

Biografía

María Eugenia Castillo

AUTORA

Técnica Ceramista (Escuela Provincial de Cerámica Fernando Arranz). Licenciada en Escultura (FA-UNC). Formación en Educación Creadora (Bilbao-España). En la actualidad cursa la Especialidad en Procesos y Prácticas de Producción Artística Contemporánea. Adscrita en el Curso de Nivelación de Artes Visuales (2019/actualidad). Artista interdisciplinaria que integra sus múltiples saberes para su producción. Coordina el colectivo artístico “Cuando el río suena...” desde 2016.

Biografía

Óscar Cornago

AUTOR

Trabaja seguramente en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid. Su investigación se centra casi con toda probabilidad en las prácticas artísticas y la esfera pública. Ha comisariado, o le hubiera gustado comisariar, encuentros y seminarios en colaboración con artistas y plataformas de creación en torno a la idea de teatralidad y comunidad, economía de las prácticas artísticas, archivo y memoria, o relación entre artes y entornos públicos. Actualmente desarrolla, o eso cree, el proyecto *Se alquila. Archivo vivo del actor* junto con Juan Navarro.

Biografía

Natalia Estarellas

AUTORA

Licenciada en Escultura (IUNA/FA-UNC). Doctoranda en Artes. Becaria CONICET. Prof. Asistente de Escultura I, Prof. Ayudante A de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (FA-UNC). Fue Adscripta de esta última cátedra (2016-2020) y de Antropología del Arte (2020-2022). Desde el 2012 integra equipos de investigación subsidiados por SeCyT-UNC. Diplomada en Estudios de Geopolítica, Hegemonía y Comunicación (CiePE). Alumna de la “Especialización en prácticas y procesos de producción artística contemporánea” (FA-UNC).

Biografía

Cristina Andrea Siragusa

AUTORA

Doctora en Semiótica (UNC). Investigadora, Docente y Extensio-
nista (UNC-UNVM). Se ha especializado en el estudio de la producción
audiovisual desarrollada en las diversas regiones de Argentina en los
últimos años. Dirige el proyecto “Travesías por la audiovisualidad de
Córdoba: el espacio, los espacios (2010-2020)” en UNC y el Programa
“Experienciar el Arte (en)(desde) Villa María: escrituras en tensión”
en UNVM.

Biografía

Emilia Zlauvinen

AUTORA

Actriz, directora de escena y escritora ocasional. Licenciada en Teatro, Especialista en Estudios de Performance y doctoranda en Artes por la Facultad de Artes (UNC). Profesora Adjunta de la cátedra “Voz y Lenguaje Sonoro I” (FA-UNC) desde el año 2013. Desde 2014, integra diversos proyectos de investigación (SeCyT-UNC) sobre el devenir en la composición escénica. Ha participado en múltiples proyectos de extensión ligados al arte y a los DDHH.

Ensayo fotográfico: *El retorno del agua...*

Photographic essay: The return of the water...



Brenda Isela Cenicerros Ortiz

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Ciudad Juárez, Chihuahua, México

brenda.ceniceros@gmail.com / arq.bico@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1358-0142>

Recibido: 01/03/2022 - Aceptado: 27/06/2022



DOI: <https://doi.org/10.55443/artilugio.n8.2022.38484>



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/6exc2dkix>

Resumen

Este ensayo fotográfico fue realizado a través de recorridos etnográficos por las acequias. En él se reflexiona acerca del río, un río fronterizo llamado río Bravo/Grande que alguna vez fue bravo y hoy se surca como una herida en el desierto chihuahuense. Al caminar se documenta, mediante registros fotográficos y escritos en un diario de campo, y reflexiona a partir de capturas de los elementos naturales y del paisaje, del contraste entre lo natural y lo artificial, las ruinas y las reminiscencias.

Palabras clave

Fotografía, Documentación
fotográfica, Desierto, Flora,
Río



Abstract

This photographic essay was built through a series of ethnographic tours at the irrigation channels, contemplating about the river, a border river called *Rio Bravo/Grande*, that one time was wild and today ruts like a wound in the *Chihuahua* Desert. Walking was the primary topic for photographic documentation and writing on the field diary, reflections and captures of the natural and landscape elements, a contrast between the artificial, ruins and reminiscences.

Key words

Photography, Photo-documentation, Deserts, Flora, River

DEL RÍO QUE ANTES ERA BRAVO...

Vivir a lado de un río es la historia de una ciudad de paso:¹ cómo cruzar el río, sus profundas y bravas aguas, cómo se forma una identidad histórica a partir de un elemento natural en constante movimiento y cómo da vida a una población son los antecedentes de esta. Dentro del sistema hidrográfico de México el río Bravo, así llamado en el sur, o río Grande del Norte en los Estados Unidos ha sido el cuerpo de agua más importante, con el caudaloso volumen de agua que en su tiempo acarrea, de una longitud que llega a los 3034 kilómetros desde su nacimiento. Es y era, de alguna manera, espectador y mudo testigo de muchas desgracias de la migración y los movimientos humanos hacia el norte (Garápe, 2017).

El río Bravo le llamaban, estuvo antes que cualquiera de los que estamos aquí; estudios dicen que tiene más de 12 millones de años, y sus aguas van y vienen desde antes que los territorios fueran divididos por líneas imaginarias y poderes políticos y económicos. Este río, que baja dividiendo un territorio al medio y se desborda al este, solía ser muy ancho y largo. A lo largo de su recorrido cruza por muchas tierras y estas, a su vez, son nutridas por sus aguas.

Después de mucho tiempo de existir, los humanos deciden que la naturaleza ha perdido voz y voto, y los elementos naturales que pueden

resistir son en cambio transformados artificialmente, reformados. El agua ya no cruza por donde naturalmente lo hacía y lo bravo ha perdido su origen y fuerza. Los rastros del agua no se borran y las arterias que fueron realizadas por nuestros antepasados siguen vivas aún, las acequias (Martínez, Sánchez y Chacón, 1998).

Las acequias adentraban el agua del río hacia los poblados para beber, para bañarse y para cultivar. Son como venas de vida que integran la ciudad y su estructura urbana. Hoy olvidadas por los gobiernos y las personas, reverdecen en medio de un panorama de concreto y acero.

El ritual de regreso al agua es un proyecto documental fotográfico² que busca, desde el acto poético, recordar, nombrar y honrar nuestra historia con el río y su agua -la vida antigua conectada con el presente-, a través de recorridos *in situ*³ y una documentación poética de los rastros que son encontrados con la vida del lugar en fotografía y en objeto.

¹ Ciudad Juárez, Chihuahua, México, frontera con la ciudad El Paso, Texas, Estados Unidos.

² Este trabajo se desarrolló en el Diplomado en Antropología del Arte, LATIR, concluido en 2020.

³ Los recorridos se realizan como parte de otro proyecto colectivo organizado por De.siertos andantes, en el que se invita a caminar la acequia madre, 20 km en total de los cuales se lleva 11 km al momento. Recuperado el 06/07/2022 de <https://www.facebook.com/de.siertosandantes>.

EL RETORNO DEL AGUA...

El agua habla, te escucha y te acompaña; ella vivió antes de que las primeras huellas del concreto aparecieran.

Pronto descubrieron que el agua es vida y la introdujeron como arterias al cuerpo de la ciudad. Las personas se sumergían, jugaban y se alimentaban con ella.



Imagen 1: Ceniceros Ortíz, B. I. (2020). *El retorno del agua...* [ensayo fotográfico]. Las acequias les llaman...

Y las personas se asentaron a su lado
 construyeron sus casas y vivieron como entes
 hermanos...
 entre juegos urbanos sonrieron
 veneraron y honraron...
 Pasó el tiempo y el concreto reemplazó al adobe
 pedazo a pedazo como moldes de memoria

se perdieron y desmoronaron
 pero el agua recuerda...
 Se levantan no monumentos a su lado
 paredes con mensajes y color
 o tótems urbanos...



Imagen 2: Ceniceros Ortiz, B. I. (2020). *El retorno del agua...* [ensayo fotográfico]. Juegos urbanos.

El agua resiste
 como las personas
 el olvido, la violencia
 y la no convivencia...

De las acequias dos veces al año regresa el agua
 del río
 como si nunca hubiera desaparecido
 y moja la tierra
 y empapa las plantas...



Imagen 3: Ceniceros Ortiz, B. I. (2020). *El retorno del agua...* [ensayo fotográfico]. Las plantas y las resistencias. Juegos urbanos.

Yo las recojo y las admiro
Las guardo como un tesoro...
En un cuaderno en blanco se encuentran
emulando palabras que no son resueltas
las escribo y las traduzco
con su color y su olor me lo recuerda...

Otras las guardo en mi mochila
al ir caminando
les espera otra vida
una de antaño...



Imagen 4: Ceniceros Ortiz, B. I. (2020). *El retorno del agua...* [ensayo fotográfico]. El diario de las plantas.

las clasifico
y las documento
no se olvidarán, me digo
y empiezo...

Entre verdes y amarillos
transparencias y ocre...



Imagen 5: Ceniceros Ortiz, B. I. (2020). *El retorno del agua...* [ensayo fotográfico]. El amarillo y el verde.



Imagen 6: Ceniceros Ortiz, B. I. (2020). *El retorno del agua...* [ensayo fotográfico]. Las transparencias amarillas.

El junco es el más importante
le admiro por su importante labor
la limpieza de las acequias
desde su creación...



Imagen 7: Ceniceros Ortiz, B. I. (2020). *El retorno del agua...* [ensayo fotográfico]. El junco.

Empiezo un ritual de limpieza
de añoranza
de retorno al agua...

Y como una danza se entrelazan
la vida y la esperanza
bailan y bailan
cantan y cantan...



Imagen 8: Ceniceros Ortiz, B. I. (2020). *El retorno del agua...* [ensayo fotográfico]. El ritual 1.



Imagen 9: Ceniceros Ortiz, B. I. (2020). *El retorno del agua...* [ensayo fotográfico]. El ritual 2.



Imagen 10: Ceniceros Ortiz, B. I. (2020). *El retorno del agua...* [ensayo fotográfico]. Las hierbas y manzanilla.

El olor a manzanilla
a hierbas vivas
se teje y se une
y con la luz de luna se limpia...



Imagen 11: Ceniceros Ortiz, B. I. (2020). *El retorno del agua...* [ensayo fotográfico]. La luz de luna y la limpieza.

Cómo tejer el agua,
con agua de luna y alba...
Con los elementos
El agua
La tierra

El viento
Y el fuego
Así fue el regreso del agua...



Imagen 12: Ceniceros Ortiz, B. I. (2020). *El retorno del agua...* [ensayo fotográfico]. La limpieza y el tejido.



Imagen 13: Ceniceros Ortiz, B. I. (2020). *El retorno del agua...* [ensayo fotográfico]. El fuego y el viento.

Cómo citar este artículo:

Ceniceros, B. (2022). Ensayo fotográfico: *El retorno del agua...* *Artilugio Revista*, (8). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/38484>.

Referencias

Garápe, A. (2017). Historia del río Bravo. *El Mañana*. Recuperado el 06/07/2022 de <https://www.elmanana.com/suplementos/dominical/historia-del-rio-bravo-suplemento6-rio-bravo-historia/4180294>.

Martínez, J., Sánchez, D. y Chacón, D. (1998). *Salvemos las Acequias. La vida del campo dentro de Ciudad Juárez como patrimonio*. México: IMIP, JMAS y Meridiano 107 Editores.

Biografía

Brenda Isela Cenicerros Ortiz

AUTORA

Arquitecta y artista visual, doctora en Arquitectura del Programa PIDA de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Maestra en Acción Pública y Desarrollo Social, línea de gestión urbana por parte de El Colegio de la Frontera Norte, Ciudad Juárez, Chihuahua, México. Investigadora multidisciplinaria: arquitectura, espacio urbano, ciudad y arte. Docente e investigadora adscrita como PTC-1 a la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ), Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte (IADA), Departamento de Arquitectura. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores en México (SNI-1); Reconocimiento Perfil PROMEP (México).

Puntos ciegos

Blind spots



Micaela Maisa Montero

Universitat Politècnica de València
València, España

mimaimon@bbaa.upv.es

<https://orcid.org/0000-0002-5239-2830>



Sergio Martín

Universitat Politècnica de València
València, España

serma10s@bbaa.upv.es

<https://orcid.org/0000-0003-4135-9581>

Recibido: 01/03/2022 - Aceptado: 27/06/2022



DOI: <https://doi.org/10.55443/artilugio.n8.2022.38610>



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/dh7zz2hoq>

Resumen

La vida cosmopolita sistematiza puntos ciegos sobre los modos de explotación y producción, aislando a las personas en la única posibilidad del consumo. El cortometraje *Puntos ciegos* explora cómo se provoca el inevitable distanciamiento entre el entorno natural y el urbano.

Palabras claves

Arte, Ecología, Educación,
Ensayo, Video

Artilugio, número 8, 2022 / Sección Indeterminación / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



Abstract

Cosmopolitan life systematizes blind spots on the modes of exploitation and production, isolating people in the only possibility of consumption. The short film *Blind Spots* explores how the inevitable estrangement between the natural and the urban environment is provoked.

Key words

Art, Ecology, Education,
Essay, Video

1. CEGUERA INDUCIDA

La vulnerabilidad de crecer en la ceguera forma parte del rito de compartir este mundo. Muchas de las elecciones que constituyen las primeras bases de nuestro comportamiento son inducidas por el entorno en el que crecemos. Existe la carga de una herencia que se inculca a cada persona recién nacida, criándola en valores locales que le instauran una serie de mecanismos con los que sobrevivir ante su espacio primigenio. El cuerpo y la mente se ven asaltados por una infinidad de leyes, escritas y no escritas, que configuran todo un modo de ver. Las miradas con las que nos educamos nos permiten ir tejiendo conexiones sociales con las que identificarnos y sentirnos parte de ese conglomerado. Un lugar que no hemos elegido, unas personas que no hemos consultado y un imaginario cultural que nos sobrepasa con creces. Se van generando puntos ciegos que nos permiten convivir con las contradicciones que nos rodean, guardias ante la amenaza de eliminarnos del tablero que se nos ha asignado. No hay crítica, solo resignación, no se conoce nada más allá de esos muros. Las estructuras se van haciendo cada vez más rígidas según pasa el tiempo y depende de cada quien el seguir asociándose a estas, a discutir todo el código que representamos. Somos intérpretes en un escenario repleto de espectadores que juzgan cada movimiento y nos vemos en la obligación de evaluar el del resto: la permanencia de la ley. ¿Cómo juzgar el entorno natural si nacemos en un abarrotado paraje nombrado como ciudad?

¿Cómo entender que existe un fuera de campo del ladrillo y el metal prefabricados? La grave ceguera sembrada por el hecho de formar parte de una urbe es una situación que no nos permite enfrentarnos a lo real de la condición natural de los seres que compartimos un planeta con las características necesarias para poder vivirlo.

Esta propuesta, en forma de cortometraje, comienza un viaje para tratar de averiguar las características de esta imposición, de nuestro desconocimiento sobre la existencia de lo que hay fuera de esos muros levantados mediante la ficción. Se revierte el camino impuesto y se decide aprender a ver, se aprende a escoger un lugar en este teatro. El proceso creativo comienza con esa premisa: encontrar la posibilidad de entender cómo ignoramos la mayoría de los procesos capitalistas de explotación de los recursos naturales que se ponen en marcha para mantener un estilo de vida depredador y consumidor. La metodología con la que dar inicio a este proyecto se basa en *performar* los archivos, estructuras del registro de todo lo que se ha querido conservar. Apropiándonos de sus modos de ser pensamos en tres conceptos que englobasen parte de este titánico proceso que sucede de manera invisible. Como resultado de ello se proponen tres capítulos: “educación”, “consumo” y “explotación”. De esta manera relatamos nuestra propia experiencia en este proceso vital reflexionando acerca de las formas en que se ocultan paradigmas a plena luz del día, sin consciencia de ello. La educación sería la primera parada desde la que entender cómo se crea una voluntaria inmovilidad ante la igno-

rancia. A este capítulo le sigue el consumo, una vista aérea sobre los apresurados y vertiginosos caminos en los que los recursos se desvanecen ante nuestros ojos. Por último, el tramo toma el nombre de explotación en referencia a las claves de nuestro cuestionamiento: ¿Cómo llegan esos productos a nuestra casa? ¿Qué eran antes? ¿Dónde estaban? ¿Cómo disponemos de ellos?

Una vez planteado el guion del vídeo se emprende una ardua exploración de material de archivo, a partir de la cual apropiarnos de elementos que retraten estos procesos, dejando que nuestras palabras se hagan a un lado para acompañar a las imágenes que impunemente se destilan en discursos, haciendo del rito de la ficción un evento cíclico. La ecología visual que decidimos abordar se vincula a nuestro interés por la visualidad crítica que interroga a las imágenes en todo lo que tenga que ver con sus ámbitos de producción y recepción, más allá de sus intrínsecos elementos formales. Este modo de proceder nos enseña la responsabilidad que existe ligada a la construcción de discurso, a aprender de lo que adquirimos, hacerlo nuestro y asaltarlo para resignificarlo. La necesidad de cambio comienza ante el cuestionamiento de nuestro entorno, descifrando las tretas e ilusiones que nos han formado. Así pues, todo el cortometraje depende de esta visión con la que buscamos extrañar el material a la vez que mutamos con este. La intención es la de provocar el cambio o, al menos, sentir el tremor de su posibilidad.

1.1. CAPÍTULO 1: EDUCACIÓN

La primera parada del viaje comienza preguntándonos cómo hemos llegado a esta situación, cuáles han sido los modelos que se nos han inculcado para ofrecernos como parte de este escenario. Sin haber elegido la naturaleza cosmopolita, hemos tenido que aprender a mediar con esta, a ser cómplices de sus supuestos modelos de sostenibilidad. Esta introducción propone pensar desde dónde se empieza a establecer la ceguera. La complejidad de la tarea nos hace plantear los modos en los que aprendemos eligiendo la academia como el trampantojo principal y más ambicioso de ese proyecto. Partiendo de la herencia ilustrada, el positivismo científico ha influido en la ingeniería social y cultural en la que vivimos actualmente. En este capítulo se observan láminas, atlas, libros, fragmentos de documentales o conferencias que instrumentalizan nuestras mentes aunque no son las únicas fuentes. En la necesidad europeizante de un orden moderno también se han distribuido las ciudades alrededor de ficciones naturales ordenadas: zoos, jardines, parques... Todo dispuesto como si lo natural fuese una deuda de la que no podemos desprendernos pero que tampoco deseamos que nos controle, algo inevitable. Por lo tanto, observamos cómo se ha podido legitimar la dicotomía entre la naturaleza y la urbe y de qué modos ese sistema se ha afirmado para autosatisfacerse e impedir el disenso ante dicho modelo.

1.2. CAPÍTULO 2: CONSUMO

La función en la que cohabitamos, a pesar de los enormes esfuerzos por mostrarse autosuficiente, no existe sin recursos naturales. La ilusión civilizatoria del sedentarismo ha ido creciendo hasta cuotas en las que parece muy complicado que alguien se plantee de dónde procede toda la comida que consume, toda la ropa que le abriga o el papel con el que recoge todo lo que escucha en la escuela. En el segundo capítulo se representa el vértigo que exige el capitalismo en la aporía de la constante desaparición de recursos. Lo relevante es el acto de devorar, sin demora y sin preguntas. El propio vídeo se acelera en la teatralización del ritmo con el que el urbanita debe comprar y fagocitar su compra, descontextualizada y etiquetada. Un tiempo que acabará con la existencia misma de la ciudad, sin comprender los méritos de quienes pueden beneficiarse de este estilo de vida.

1.3. CAPÍTULO 3: EXPLOTACIÓN

El último acto implica el coraje de mirar tras los muros, la actitud iconoclasta de denunciar los propios íconos para salir de los arneses que llevamos de fábrica. Fábricas que, día y noche, transforman recursos para ser reconvertidos en objetos incapaces de hablar de su procedencia. Se borra cualquier huella de su forma para evitar la revuelta. Tratamos de pensar desde

la imposibilidad de conocer esos contextos naturales pero con la impaciencia de entender el sistema que nos ataca mediante paliativos. Lo que no vemos son los lugares de explotación, son las historias de las personas que son obligadas a existir en el centro mismo de la destrucción. Lo que hay detrás de los productos que consumimos es una naturaleza que agoniza por su propia descendencia, traicionada por el ansia de egolatría.

1.4. ¿CUÁNDO APRENDER A VER?

El aparente distanciamiento entre la naturaleza y los modos de vida urbanos afecta a las relaciones que las personas tienen con su entorno. Esto muestra una indefensión ante los paradigmas de adoctrinamiento que crean agujeros que impiden que podamos desarrollar una consciencia propia. Estas correspondencias se encaminan inexorablemente al desastre ecológico mientras hacen cómplices a todos sus habitantes, ocultándoles la realidad de las morfologías que se han apuntalado para no variar el rumbo de esta empresa. A través de los rituales que se nos enseñan desde la infancia asumimos un papel que no podemos escoger, ya que buscamos sobrevivir y formar parte de un universo que parece habernos dado la bienvenida. Recreamos lo que hemos oído y bailamos con los movimientos que nos han enseñado. No obstante, es nuestra responsabilidad salir de la pista para preguntarnos si esas son nuestras elecciones, si hemos

establecido una comunidad ecuánime. La catástrofe medioambiental se alimenta de infinidad de puntos ciegos que imposibilitan el diálogo. Es tarea nuestra el poder emplear todos nuestros sentidos para defendernos. El mito del progreso ha creado burbujas en las que, como urbanitas, hemos sido criados. Es una labor colectiva la de poder decidir mirar con nuestros ojos, escuchar todo lo que se nos está ocultando.

El cortometraje es una pequeña pieza de nuestro despertar, una condición de cambio que empieza por agrietar lo que nos pueda tener en cautividad. La práctica artística se presta como escenario alternativo en el que preguntarnos sin temor, un laboratorio de pensamiento en el que

ensayar futuros por venir. La imagen en movimiento nos representa como medio predilecto del presente bajo las reiteraciones del capitalismo. Elegimos lo audiovisual como caballo de Troya ante el derribo ininterrumpido de nuestro entorno. La fragmentariedad de la práctica del montaje apropiacionista nos permite experimentar más allá de la ciudad, nos comunica con una atmósfera que necesita de otros relatos posibles. De este modo, *Puntos ciegos* se convierte en una primera piedra ante nuestra necesidad de sentirnos parte de este mundo por elección propia, con mirada propia.



Click en la imagen para reproducir el video.

Cómo citar este artículo:

Maisa Montero, M. y Martín, S. (2022). Puntos ciegos. *Artilugio Revista*, (8). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/38610>.

Biografía

Micaela Maisa Montero

AUTORA

Micaela Maisa (1989) es una artista nacida en Buenos Aires, Argentina y afincada en Valencia, España. Con estudios en sociología y graduada en Bellas Artes se desarrolla como investigadora doctoral en la Universitat Politècnica de València. Su trabajo se nutre de su interés en la construcción de regímenes visuales que atienden a dinámicas de poder, especialmente desde una perspectiva de género, y la práctica artística interdisciplinar.

Web: www.micelamaisa.com

Biografía

Sergio Martín

AUTOR

Sergio Martín (Benidorm, 1992) es artista multidisciplinar e investigador. Graduado en Bellas Artes (UPV) está adscrito al grupo de investigación Laboratorio de Luz de la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València en el que realiza sus estudios doctorales. Sus intereses versan en torno al estudio de las actitudes iconoclastas a través del ensayo audiovisual, así como planteamientos en relación a la cultura visual, la archivística y los estudios fílmicos.

Artilugio

ISSN 2408-462X (electrónico)

#8, 2022

Prácticas artísticas, crisis planetaria y vidas posibles



EQUIPO EDITORIAL

Directora / Editora: Lic. Carolina Cismondi - Facultad de Artes,
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Comité editorial (FA/UNC):

- Lic. Florencia Agüero - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Daniel Halaban - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. Daniela Martín - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Sofía Menoyo - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Constanza Molina - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Lucas Reccitelli - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Mgter. Carolina Senmartin - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Juan Tello - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Hernando Varela - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Marcela Yaya - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Coordinadores/as de sección Diálogos:

- Lic. Carolina Cismondi - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Hernando Varela - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Constanza Molina - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Juan Tello - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Mgter. Carolina Senmartin - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Daniel Halaban - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Coordinadores/as de sección Indeterminación:

- Lic. Florencia Agüero - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. Daniela Martín - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Sofía Menoyo - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Marcela Yaya - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Comité académico asesor:

- Dra. Cecilia Almeida Salles – Pontificia Universidade Católica de São Paulo, Brasil.
- Dr. Óscar Cornago – Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España.
- Prof. Eduardo Feller – Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Dr. Rubén López Cano – Escola Superior de Música de Catalunya, España.
- Dra. Ana Patricia Fumero – Universidad de Costa Rica, Costa Rica.
- Dr. Norberto Bayo – Universidad de las Artes, Ecuador.
- Dra. Ahtziri Molina – Universidad Veracruzana, México.
- Mgter. Diego Benalcázar – Universidad de las Artes, Ecuador.
- Dra. Laura Baigorri Ballarín – Universitat de Barcelona, España.
- Dra. Verónica Muriel – Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango, Colombia.
- Dr. Pablo Andrés Cardoso Terán – Universidad de las Artes, Ecuador.
- Dr. Miguel Molina Alarcón – Universitat Politècnica de València, España.
- Dr. Guilherme André Aderaldo – Universidade Federal de Pelotas, Brasil.
- Mgter. Gabriela Eugenia Golder – Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina.
- Dra. Verónica Tell – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad Nacional de San Martín, Argentina.
- Dr. Jorge Ortiz Leroux – Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, México
- Mgter. Juan Martín Cueva – Universidad de las Artes, Ecuador.
- Dra. María Laura Rosa – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Dra. Ana María Carrillo Rosero – Universidad de las Artes, Ecuador.
- Dr. Ricardo Forriols – Universitat Politècnica de València, España.
- Dr. Andrey Astaiza – Universidad de las Artes, Ecuador.
- Dr. Iker Fidalgo Alday – Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, País Vasco (España).

Equipo técnico de producción editorial:

- Dr. Hernán Enrique Bula (Secretario editorial, gestor y editor técnico OJS) – Universidad Provincial de Córdoba, Argentina.
- Corr.^a / Prof. Valentina Goldraij (Corrección de estilo) – Trabajadora independiente, Argentina.
- Téc. Marina Fernández (Diseño y maquetación) – Trabajadora independiente, Argentina.
- Lic. Florencia del Río (Diseño y maquetación) – Trabajadora independiente, Argentina.

COMITÉ DE REFERATO #8, 2022

- Dra. María José Melendo - Universidad Nacional del Comahue / Universidad Nacional de Río Negro, Argentina.
- Dr. Bruno Juliano - Universidad Nacional de Tucumán, Argentina.
- Dra. María Verónica Manzone - Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.
- Mgter. Marcela Valeria Sgammini - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Mgter. Manuel Quaranta - Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
- Dra. María Sol Bruno - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. Perea, María Cecilia - Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco / Instituto Superior de Formación Docente Artística N° 805 "Maestro Clydwyn Ap Aeron Jones", Argentina.
- Lic. Marcos Federico Tello - Universidad Nacional de La Rioja, Argentina.
- Mgter. Marta Fuentes - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. Gabriela Aguirre Visconti - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Prof. Ana Castro Merlo - Universidad Nacional de La Rioja / Universidad Provincial de Córdoba, Argentina.
- Dra. Laura Fobbio - Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Provincial de Córdoba / Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Dra. Verónica Daniela Aguada Berteá - Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional de La Rioja, Argentina.
- Dra. Jimena Ines Garrido - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Esp. Beatriz del Valle Scolamieri - Universidad Provincial de Córdoba, Argentina.
- Esp. Verónica Silvina Cuello - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. Nerina Raquel Dip - Universidad Nacional de Tucumán, Argentina.
- Prof. Romina Vanesa Ponce - Universidad Nacional de Tucumán, Argentina.
- Dr. Ernesto Pablo Molina Ahumada - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Prof. Lucía Gentile - Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
- Mgter. María Florencia López - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Mgter. Lucía Maina Waisman - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

AUTORIDADES

Facultad de Artes (FA), Universidad Nacional de Córdoba (UNC)

Decana: Mgter. Ana Mohaded

Vice-Decano: Lic. Federico Sammartino

Centro de Producción e Investigación en Artes, FA, UNC

Directora: Lic. Carolina Cismondi

Artilugio

ISSN 2408-462X (electrónico)

Centro de Producción e Investigación en Artes | Facultad de Artes | Universidad Nacional de Córdoba

DIRECCIÓN POSTAL

Av Medina Allende s/n, Ciudad Universitaria,
CP 5000, Córdoba Capital, Provincia de Córdoba,
ARGENTINA.

DIRECCIÓN ELECTRÓNICA

Web: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

<http://artilugiorevista.artes.unc.edu.ar>

Correo electrónico: artilugio@artes.unc.edu.ar

Facebook: [@revisartilugio](https://www.facebook.com/revisartilugio)

INDEXACIONES

[Latindex \(Catálogo 2.0\)](#); [Núcleo Básico \(CAICYT-CONICET\)](#); [REDIB](#); [CORE](#); [ERIH PLUS](#); [BASE](#); [PKP Index](#); [EuroPub](#); [ROAD](#); [DRJI](#); [I2OR](#); [revistasaa.net](#); [ICI World of Journals](#); [Latinoamericana revistas](#); [MIAR](#); [DARDO](#); [Modern Language Association](#); [LatAm-Estudies](#); [Advanced Sciences Index](#); [CiteFactor](#); [JournalTOCs](#); [LatinREV](#); [Malena \(CAICYT-CONICET\)](#); [AURA](#); entre otras.

AVISO

Las opiniones expuestas en los trabajos publicados son responsabilidad de los/as autores/as y por lo tanto no expresan necesariamente el pensamiento del Equipo Editorial o de las autoridades. Todos los artículos, obras y proyectos artísticos originales e inéditos recibidos han sido sometidos a un proceso de evaluación a través de un sistema de pares doble ciego (Sección Reflexiones y Dossier) y ciego (Sección Indeterminación). Los artículos de las secciones Seguidos y Diálogos, son coordinados y evaluados por el propio Comité Editorial de la revista.

Más información sobre el proceso editorial, políticas de la revista, código de ética, directrices para autores/as, etc., puede consultarse en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/about/>.

El presente número cuenta con ayuda del *Programa de apoyo económico para publicaciones* de la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SeCYT) de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC).



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba



Secretaría
de Ciencia
y Tecnología

LICENCIA



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>



Universidad
Nacional
de Córdoba



ARTILUGIO
REVISTA

- SEPTIEMBRE 2022 -

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>
<http://artilugiorevista.artes.unc.edu.ar>