

ISSN N° 1667-927X (Versión impresa) | ISSN N° 2718-6555 (Versión electrónica)

CENTRO DE PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN EN ARTES,
FACULTAD DE ARTES,
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA.



Universidad
Nacional
de Córdoba

REVISTA DE ARTES N° 29, 2020

ARTES

Avances

Revista de Artes
Universidad Nacional de Córdoba

CePIA - Centro de Producción e Investigación en Artes,
Facultad de Artes,
Universidad Nacional de Córdoba.
Av. Medina Allende s/n. Ciudad Universitaria,
C.P. 5000, Córdoba, Argentina.



Universidad
Nacional
de Córdoba

Equipo Editorial

DIRECTOR:

Dr. Marcelo Nusenovich - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

EDITORA:

Mgter. Clementina Zablosky - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

COMITÉ EDITORIAL:

Lic. Jazmín Sequeira - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Mgter. Marcela Sgammini - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

2

Comité de Referato

Dr. Mauro Alegret
Universidad Nacional de Córdoba

Prof. Adriana Armando
Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano / Universidad Nacional de Rosario.

Dr. Guillermo Fantoni
Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano / Universidad Nacional de Rosario.

Lic. David González
Universidad Nacional de Córdoba

Dra. Mónica Jacobo
Universidad Nacional de Córdoba

Dra. Julia Lavatelli
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Dra. Daniela Martín
Universidad Nacional de Córdoba

Mgter. Adriana Miranda
Universidad Nacional de Córdoba

Mgter. María Dolores Moyano
Universidad Nacional de Córdoba

Dra. Clarisa Pedrotti
Universidad Nacional de Córdoba

Mgter. Pedro Sorrentino
Universidad Nacional de Córdoba

Dra. Verónica Tell
Universidad de Buenos Aires / Museo Nacional de Bellas Artes

Dr. Leonardo Waisman
CONICET

Dr. Fabián Humberto Zampini
Universidad Nacional de Río Negro - Sede Andina

Equipo técnico de producción editorial

Dr. Hernán Enrique Bula
(Secretario editorial, gestor y editor técnico OJS) / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Corr.^a Mariana Valdez (Corrección de textos) / Trabajadora independiente, Argentina.

Dg. Yamila Palatnik (Diseño y maquetación) / Trabajadora independiente, Argentina.

Autoridades

Facultad de Artes

DECANA

Mgter. Ana Mohaded

VICEDECANO

Arq. Miguel Ángel Rodríguez

Centro de Producción e Investigación en Artes

DIRECTORA

Lic. Magalí Vaca

COORDINADORA DEL ÁREA INVESTIGACIÓN

Dra. Mónica Gudemos

- 7** EDITORIAL
- 13** *LOÏE FULLER: LA DANZA SERPENTINA EN “LA DOCTA” Y SUS AVATARES.*
Dra. Paulina Antacli
- 31** *TOMASA: UNA EXPERIENCIA EXPOSITIVA EN CÓRDOBA (2019). DIBUJOS Y PINTURAS DE TOMASA LINARES GARZÓN (1895-1968).*
Lic. Ana Luisa Bondone y Mgter. Clementina Zablosky
- 53** *ENTRE LA HISTORIA Y EL PAISAJE. TENSIONES EN EL ARTE ARGENTINO SEGÚN EMILIO CARAFFA.*
Mgter. Tomás Ezequiel Bondone
- 71** *EL ARTE DE PRODUCIR DIFERENCIAS: UNA MIRADA SOBRE PROPUESTAS DE PACO GIMÉNEZ PARA UNA CREACIÓN EN CONTRA DE LA UNIFORMIDAD Y LA CONSTANTE REPETICIÓN DE SÍ MISMO/A.*
Dr. Marcelo Comandú
- 89** *LO PRECARIO. MATERIALIZAR EL VACÍO O LA DESAPARICIÓN.*
Prof. Julia Cortese
- 107** *INTERPRETACIONES YUXTAPUESTAS DEL RETABLO COLONIAL DEL SIGLO XVIII DEL MUSEO HISTÓRICO PROVINCIAL MARQUÉS DE SOBROMONTE.*
Lic. Natalia Estarellas
- 127** *LENGUAJES ARTÍSTICOS EN LA PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTOS: UNA METODOLOGÍA CUALITATIVA PARA EL ESTUDIO DE SENSIBILIDADES Y REPRESENTACIONES SOCIALES.*
Mgter. Silvia Gattino
- 141** *TRANSTEXTUALIDAD (TEXTURAL) Y HETEROFONÍAS EN MADRIGALE A GESUALDO DE JORGE HORST.*
Lic. Pablo Ernesto Jaureguiberry

163 CHICAS MUERTAS DE SELVA ALMADA (CRÓNICAS DEL HORROR).

Dra. María Elena Legaz

175 ALGUNAS REFLEXIONES TEÓRICAS DE CINEASTAS CORDOBESES.

Lic. Carlos M. Lema

193 1° SALÓN ANUAL DE BELLAS ARTES DE PARANÁ (1930): ESCENARIO DEL ARTE ARGENTINO ENTRE LA TRADICIÓN Y LA RENOVACIÓN. ESTRATEGIA Y LEGITIMACIÓN.

Prof. Walter Nelson Musich y Karen Spahn

213 EL "STILE ANTICO" EN EL REPARTO DE LO AUDIBLE Y LA SONORIZACIÓN DE LO PENSABLE.

Prof. Lucas Reccitelli

223 UN TAPETE EN UN MUSEO.

Lic. Mariana Robles

233 LA SENDA DE LOS PRIMITIVOS. JUÁREZ Y TABORDA MIRAN AL PASADO PARA CONSTRUIR EL ARTE DEL FUTURO.

Mgter. Carolina Romano

249 INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN EL ESPACIO URBANO EN TORNO A LA INUNDACIÓN DE LA CIUDAD DE LA PLATA.

Lic. Victoria Trípodi

ENSAYOS

267 ET IN ARCADIA EGO. EL "ARCADISMO": EL HUMANISMO HOMOERÓTICO EUROPEO Y SU RELACIÓN CON LA MUERTE.

Dr. Marcelo Nusenovich

EDITORIAL

Esta edición de Avances presenta una selección de las ponencias presentadas en las *XXIII Jornadas de Investigación en Artes* del CePIA (Centro de Producción e Investigación en Artes) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, que se desarrollaron en el año 2019. Las mismas fueron sometidas, según el procedimiento habitual, a un doble referato a ciegas, que recomendó su publicación.

Los trabajos provienen del Museo Provincial de Bellas Artes de Entre Ríos (MPBA), la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER), Universidad de Buenos Aires (UBA), Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER), Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Universidad Nacional de la Rioja (UNLaR), Universidad Nacional del Litoral (UNL), Universidad Nacional de Villa María (UNVM) y Universidad Provincial de Córdoba (UPC). A partir de este número, abrimos una sección destinada a ensayos, con un trabajo proveniente de la UNC.

Con el material recibido, hemos elaborado los siguientes ejes temáticos, trazados con cierta arbitrariedad, y destinados solamente a brindar una mirada rápida para el lector y la lectora de la revista acerca de su contenido.

El primero está articulado por siete análisis de colecciones, experiencias exhibitivas y curatoriales, presentaciones e intervenciones.

La Dra. Paulina Antacli (UNC/UNLaR) publica su trabajo “Loïe Fuller: la danza serpentina en ‘la Docta’ y sus avatares”, donde

7



registra la presentación en Córdoba en el año 1904 de esta famosa actriz y bailarina que adhería formal y conceptualmente al Simbolismo y el *Art Nouveau*. Sostiene que la propuesta de Fuller presentaba novedosas experiencias de espacio, luz y movimiento, y que los velos que incorporaba, movidos con varas, presentaban una visión desmaterializada y cambiante del cuerpo. La autora completa su trabajo con la recolección de crónicas periodísticas, mostrando el impacto de la exhibición de la estadounidense en la mentalidad conservadora de la ciudad.

“Tomasa: una experiencia expositiva en Córdoba (2019). Dibujos y pinturas de Tomasa Linares Garzón (1895-1968)”, tiene por autoras a la Lic. Ana Luisa Bondone (UNC/UPC) y a la Mgter. Clementina Zablosky (UNC), y es parte de la experiencia curatorial que compartieron en el Espacio de Arte de la Fundación OSDE de Córdoba, en abril y mayo de 2019, trabajando con la colección del Dr. Julio Zelarayán.

8

El concepto desplegado fue la recuperación de artistas mujeres invisibilizadas por cuestiones de dominación masculina trasladadas a la historia del arte de Córdoba, donde hasta hace muy pocos años no se consideraba la producción femenina en las artes visuales de principios del siglo XX, aunque la misma fue muy significativa en el proceso de constitución del campo. Este artículo ubica a la artista en el contexto de su inserción en la Academia Provincial de Bellas Artes, poniendo el acento en la enseñanza y práctica de la pintura de paisaje al aire libre.

El Prof. Walter Nelson Musich (UNER-UADER) y Karen Spahn (UADER-MPBA) presentan su trabajo “1° Salón Anual de Bellas Artes de Paraná (1930): escenario del arte argentino entre la tradición y la renovación. Estrategia y legitimación”. El mismo integra el proceso de investigación emprendida sobre los años fundacionales del museo, que funcionaba provisoriamente en la Escuela Centenario. Parten de un trabajo previo sobre la creación de la institución, destacando la cobertura periodística y las obras adquiridas por el Gobierno de la Provincia.

“Un tapete en un museo” es el título del trabajo de la Lic. Mariana Robles (UNC). Propone incluir e interpretar obras silenciadas o ignoradas en los *corpus* académicos y en las historias del arte recientes. Toma como caso “El jardín del Edén”, un tapete bordado por una congregación religiosa femenina de Córdoba en el siglo XVIII, alojada en la colección del Museo de Arte Religioso Luis de Tejada. Su hipótesis es que la semiótica de la pieza, vista desde este presente histórico, es relevante como expresión de ciertos aspectos de nuestro medio.

“Lo precario. Materializar el vacío o la desaparición” es obra de la Prof. Julia Cortese (UNLP), quien analiza, con la referencia teórica de Aby Warburg y su concepto de “supervivencia”,

la serie de la artista chilena Cecilia Vicuña *Lo precario*. La lectura se completa con nociones provenientes del abordaje realizado por Georges Didi-Huberman a las teorías decoloniales en el contexto latinoamericano.

“Intervenciones artísticas en el espacio urbano en torno a la inundación de la ciudad de La Plata” fue escrito por la Lic. Victoria Trípodí (UNLP). Su objeto de estudio es una serie de propuestas artísticas motivadas por la inundación de La Plata en 2013. El análisis focaliza en una intervención, *Estadíos de la memoria colectiva*, desarrollada en el espacio público durante la conmemoración del primer aniversario del traumático acontecimiento, como una contribución a la memoria colectiva ciudadana.

Cierra este eje el artículo “Interpretaciones yuxtapuestas del retablo colonial del siglo XVIII del Museo Histórico Provincial Marqués de Sobremonte”, obra de la Lic. Natalia Estarellas (UNC), quien analiza con un criterio socio-semiótico un retablo del siglo XVIII perteneciente al Museo Histórico Provincial Marqués de Sobremonte de Córdoba. Su interpretación cuestiona la evangelización y el llamado “pacto colonial”, así como los falsos intercambios de significados realizados por la interpretación hegemónica del mestizaje, que no confiere al barroco colonial una identidad propia.

Hemos construido el segundo eje en torno a los conceptos de legitimidad, contaminación, referencia, diferencia y discusión en la inauguración de perspectivas y estilos, agrupando cinco artículos:

La Mgter. Carolina Romano (UNC) presenta “La senda de los primitivos. Juárez y Taborda miran al pasado para construir el arte del futuro”. Se centra en el análisis de la correspondencia entre Saúl Taborda y Horacio Juárez a comienzos de la década de 1930, que interpreta en relación con otras fuentes, tanto textuales como icónicas, articulando las innovaciones en la escultura de Juárez con las ideas estéticas de Taborda. Su trabajo muestra convergencias y divergencias, y la aparentemente contradictoria mirada a los “primitivos” como aliento poético para construir el arte del futuro.

“El ‘*stile antico*’ en el reparto de lo audible y la sonorización de lo pensable” es el título del texto de corte filosófico del Prof. Lucas Reccitelli (UNC), que sitúa su interpretación en la diferenciación entre *stile antico* y *stile moderno* en el contexto de desintegración de la unidad estilística en la música europea y americana de los siglos XVII y XVIII. Su principal referente teórico es Jacques Rancière y lo que éste define como “reparto de lo sensible”. Lo que está en juego, afirma Reccitelli, es la definición de lo legítimo religioso, en el contexto de un “régimen

ético de las artes”. Su hipótesis es que *el stile antico* era la música sacra “verdadera”, o sea, capaz de imitar el modelo divino. La Mgter. Silvia Gattino (UNC) escribió “Lenguajes artísticos en la producción de conocimientos: una metodología cualitativa para el estudio de sensibilidades y representaciones sociales”. Propone una metodología interdisciplinaria para el diálogo de lenguajes y recursos artísticos con los de las ciencias sociales para investigar prácticas de cuidado de jóvenes y adultos en distintas situaciones e instituciones de Córdoba entre 2012 y 2015.

Su hipótesis es que la práctica artística es una puerta de acceso emocional y simbólico desconocida en general por el sujeto, quien gracias a ella articula cuestiones concernientes a sus creencias, sentimientos, percepciones y pensamientos.

“*Chicas muertas de Selva Almada (crónicas del horror)*” es el texto que presenta la Dra. María Elena Legaz (UNC) en la presente edición de *Avances*. Toma como objeto de análisis *Chicas muertas* (2014), obra en la que Selva Almada investiga tres femicidios impunes, ocurridos en el interior del país en la década del ochenta, integrando la crónica con materiales narrativos y autobiográficos.

Cierra este grupo de trabajos el escrito del Lic. Pablo Ernesto Jaureguiberry (UNR/UNL/UBA) que lleva como título “Transtextualidad (textural) y heterofonías en *Madrigale a Gesualdo* de Jorge Horst”. Propone la discusión de algunos aspectos de *Madrigale a Gesualdo* (1988, rev. 1990) de Jorge Horst. Su objetivo es profundizar en los particulares procedimientos transtextuales que unen la obra con el madrigal de Gesualdo “Moro, lasso, al mio duolo” (1611). Interpreta el peso de lo textural y ciertas ambigüedades en las que confluyen la homología y la divergencia. Pretende, asimismo, un acercamiento a la propuesta de “acciones texturales” desarrollada por Horst a partir de las teorías de Francisco Kröpfl, con el objetivo de mostrar dicha ambigüedad.

Otra línea se puede trazar con algunos trabajos que analizan las producciones y reflexiones de artistas de Córdoba. El Lic. Carlos M. Lema (UNVM) propone “Algunas reflexiones teóricas de cineastas cordobeses”, donde sistematiza y analiza una serie de entrevistas. Sus intereses van dirigidos, por una parte, hacia las diversas visiones de mundo expresadas, y por otra, en su repercusión en las formas de hacer y comprender cuestiones como puesta en escena, figura del artista y rol asignado al espectador.

El Mgter. Tomás Ezequiel Bondone (UNC/UPC) comparte con nosotrxs su texto “Entre la historia y el paisaje. Tensiones en el arte argentino según Emilio Caraffa”. Construye su trama

interpretativa a partir de dos artículos publicados por Emilio Caraffa en 1922 y 1923 en un diario de Córdoba, a través de cuya lectura propone algunas reflexiones sobre ciertas tensiones en la pintura, vinculando la escena de las artes visuales, el rol de los medios de prensa y su articulación con el panorama del arte occidental.

El Dr. Marcelo Comandú publica “El arte de producir diferencias: una mirada sobre propuestas de Paco Giménez para una creación en contra de la uniformidad y la constante repetición de sí mismo/a”. Observa propuestas del profesor Paco Giménez en sus clases de Formación Actoral III en la Facultad de Artes de la UNC, cuyo cometido es enfrentar al/a la estudiante a una construcción diferente de sí para la producción de una diversidad con respecto a lo expuesto en la carrera. El Dr. Comandú dialoga en su trabajo con esta cuestión, a partir de las palabras recogidas de Giménez, la observación de sus clases, ejercicios propuestos y conceptos que los sustentan. Considera que la propuesta que investiga del artista y docente está fundada en una mirada particular sobre el/la actor/actriz como dramaturgo/a y constructor/a de su propio acontecer escénico.

Cierra esta edición el ensayo del Dr. Marcelo Nusenovich (UNC), “*Et in Arcadia ego*. El ‘arcadismo’: el humanismo homoerótico europeo y su relación con la muerte”, que inicia una nueva sección en la revista, dirigida al género ensayístico.

Concretamos así un nuevo eslabón de nuestra empresa editorial. Agradecemos al CePIA y a la Secretaría de Investigación y Producción de la Facultad de Artes. Fundamentalmente a lxs verdaderxs protagonistas, lxs investigadorxs de todo el país que responden a nuestra convocatoria anual, así como a lxs generosxs y desinteresadxs integrantes del Comité de Referato, que son el sostén de la publicación.

LOÏE FULLER: LA DANZA SERPENTINA EN “LA DOCTA” Y SUS AVATARES

LOÏE FULLER: THE VICISSITUDES OF SERPENTINE DANCE IN “LA DOCTA”

Dra. Paulina Antacli

Universidad Nacional de La
Rioja / Universidad Nacional
de Córdoba
Córdoba, Argentina
paulinaantacli@gmail.com

Recibido:
18/10/2019

Aceptado:
12/04/2020

Resumen

Loïe Fuller presenta el 11 de agosto de 1904 en Córdoba, Argentina, su célebre *Danza serpentina*. La bailarina-actriz origina un arte nuevo que adhiere a las poéticas del simbolismo y el *Art nouveau*. Loïe crea un sistema de representación donde adquieren nuevas dimensiones el espacio, la luz y el movimiento. Los velos que ella manipula a través de varas desafían el imaginario en la construcción de un cuerpo desmaterializado, expandido y evanescente. En 1900, Córdoba “la Docta” conserva una sociedad patriarcal que reserva la participación de la mujer para asociaciones católicas laicas. En los teatros, sólo un sector privilegiado de la comunidad tiene acceso a espectáculos de óperas, conciertos y zarzuelas de compañías italianas, francesas y españolas. Fuller se presenta en el Teatro Argentino de Córdoba. El diario *La voz del interior* anuncia que el espectáculo se completa con las presentaciones del “enano indio Smaun Sing Hpod” y “la incomparable muñeca que baila, saluda y corre”. La mentalidad conservadora de la sociedad cordobesa recibirá aires nuevos y gran impacto con la presentación de Loïe Fuller, preludiando los tiempos modernos. Sin embargo, la danza escénica tendrá que esperar más de cinco décadas para legitimar su espacio en Córdoba.

Palabras claves

Loïe Fuller, *Danza serpentina* en Córdoba, Loïe Fuller en “la Docta”

Abstract

Loïe Fuller presents her famous *Serpentine Dance* in Córdoba, also known as “la Docta”, Argentina on August 11th, 1904. The dancer/actress creates a new type of art, one that abides by the rules of symbolism and *Art Nouveau*. Loïe develops a system of representations in which space, light and movement acquire new meanings. The fabric she manipulates by the use of wands defy imagination when creating a dematerialized, expanded and ephemeral body.

Patriarchal Society from Cordoba in 1900 saves women the participation to lay catholic associations. In Theatres, just a privileged group of people has access to opera shows, concerts and zarzuelas from Italian, French and Spanish companies. Fuller performs in the Argentine Theatre from Cordoba. *La Voz del Interior* newspaper broadcasts that “Smaun Sing Hpod, the Indian dwarf” and “the one and only singing doll who also waves and runs” are part of the show.

Loïe Fuller’s appearance shocks traditional society from Córdoba, but at the same time it brings winds of change acting as a prelude to modern times. However, more than five decades will have to pass before scenic dance gains its own place in Córdoba.

Key words

Loïe Fuller, *Serpentine Dance* in Córdoba, Loïe Fuller in “la Docta”

Introducción

La presente investigación fue iniciada en el marco del proyecto “Genoma cultural local”, con motivo del bicentenario de la Revolución de Mayo en 2010. En ese contexto, fuimos convocados un grupo de investigadores cordobeses: Marcelo Nusenovich (artes visuales), Leonardo Waisman (música), Cipriano Argüello Pitt, Gabriela Halac (teatro), Paulina Liliana Antacli (danza) y Mariano Tarditti (fotografía), para realizar un trabajo de campo que compendiaría la actividad cultural en el espacio cordobés desde el 18000 a. C. al año 2010. El trabajo fue publicado en forma de atlas con el título *Línea de tiempo en la ocupación del espacio cordobés 18.000-2010* (2011). Posteriormente, continué la investigación para un estudio sobre la historia de la danza escénica en Córdoba en los siglos XX y comienzos del XXI. El descubrimiento de la visita de Loïe Fuller a “la Docta”¹ sucedió a partir de un exhaustivo relevamiento en la Hemeroteca de la Biblioteca Mayor de la Universidad Nacional de Córdoba.

Uno de los problemas metodológicos manifiestos fue que la indagación en fuentes primarias permitiría sólo la reconstrucción parcial de la presentación de Fuller en Córdoba y el posible paso franco a una ficcionalización en los procesos de reconstrucción histórica. En ese orden de ideas, Jacques Rancière (2013) observa que “la ficción es tradicionalmente y ante todo la imaginación privada de la realidad” (p. 124), cuestiones latentes en los procesos de reconstrucción histórica. Motivo por el que, guiada por la noción de paradigma indiciario desarrollada por el historiador Carlo Ginzburg, comprendí que podría establecer una cadena de relaciones entre textos, imágenes y prácticas sociales de la época. En esta línea, el método indicial indaga sobre lo microsocioal en el individuo y, a la vez, estudia las obras como documentos y paradigmas culturales. Esta metodología permitió investigar las resonancias de la visita de Loïe Fuller a Córdoba, en diálogo con el contexto social y cultural de la época.

En ese propósito, advertí que, sobre la danza escénica en Córdoba a comienzos del siglo XX, salvo la publicación del Fondo Nacional de las Artes –*Historia general de la Danza en Argentina* (2008)– y escasos anuncios en diarios, no se cuenta con registros en los que se haya profundizado sobre su historia. Ante la falta de bibliografía existente, recurrí a los archivos de la hemeroteca de la Biblioteca Mayor de la Universidad Nacional de Córdoba y los archivos del Teatro del Libertador.

¹ Córdoba es adjetivada como “la Docta”, debido a que en 1613 los jesuitas fundaron la primera universidad de Argentina. La Universidad Nacional de Córdoba fue única en el país durante más de dos siglos y una de las primeras de América.

La danza escénica en “la Docta” tuvo una historia marcada, en las primeras décadas del siglo XX, por una sociedad que se resistió a legitimarla como expresión artística profesional. Un arte efímero como el de la danza, en tiempos donde no existían soportes técnicos para registrar las puestas coreográficas, ofrece dificultades a la hora de iniciar una investigación. Por otra parte, fue necesario tener en cuenta los antecedentes y visitas de compañías a la ciudad de Córdoba que terminaron forjando un “gusto oficial” que se afianzó con el tiempo.

A mediados del siglo XIX, se presentó en Córdoba la compañía de Jean Rousset, integrada por el mismo Rousset y sus hijas. En 1859, se presenta la compañía que dirige el Sr. Mendoza con un cuerpo de baile dirigido por el Sr. Casas y la primera bailarina francesa: Madame Landelle. Hacia 1870, la danza se hace presente en los escenarios de Córdoba,² con las compañías de Zarzuela. En las representaciones de obras teatrales de esta década, se presentaban intermedios de baile español.

La carcajada (periódico jocoserio, burlesco y literario) del 12 de noviembre de 1871 reseña: “Se bailó por primera vez un Can-can de manera ‘culto’ en el Teatro cordobés”. Seguidamente el cronista aclara: “Que la mujer honrada no hace lo mismo que la prostituida y que el teatro no es un corruptor de las buenas costumbres”. Cuestión que oculta cierta animadversión en torno a la idea de la danza y quienes se dedican a la profesión.

Posteriormente en el mismo periódico, el 12 de julio de 1874 (Imagen 1) en una página completa publican una caricatura realizada por Lito C. Armamino Córdoba, colaborador de *La carcajada*. Es posible leer el texto del dibujante en la parte inferior de la página, donde el Dr. Enrique Rodríguez, gobernador de Córdoba entre 1874 y 1877, dialoga danzando el Can-can junto al Dr. Luis Rossi, Decano de la Facultad de Medicina:

D. Enrique: Veamos si dando una función de Can-Can podemos conseguir que se haga de algunos reales el gobierno.

D. Luis y D. Manuel: Sí señor, dele Can-Can que es lo que gusta. Toque bien amigo. Perjurio la guitarra (*La carcajada*, 12 de julio de 1874).

² Se inauguró el Teatro Progreso en 1877 con la Zarzuela “Los órganos de Móstoles” y “Don Juan Tenorio”. En el mismo año, el Teatro Edén, en San Vicente. La Inauguración del Teatro Argentino, frente a la plaza General Paz, tuvo lugar en 1889 y en 1891 inauguraron el Teatro Rivera Indarte (llamado Teatro Nuevo), actual Teatro del Libertador.



Imagen 1. La carcajada (12 de julio de 1874), Año 4. n° 174.

Ya iniciado el 1900, en los teatros cordobeses continúa la presentación de espectáculos de óperas, zarzuelas y operetas de compañías españolas, italianas y francesas. En estas décadas no se ofrecen veladas completas de espectáculos coreográficos. La Fuller con su *Danza serpentina* logrará incorporar la técnica de luces al servicio de la puesta en escena y el movimiento. Tendrán que transcurrir más de cinco décadas para que exista una compañía oficial sustentada por el Estado provincial cordobés.

Loïe Fuller: del vaudeville³ al arte innominado

Marie Louise Fuller, conocida como Loïe Fuller (Illinois, 1862-París, 1928), con la *Danza serpentina* revolucionó la historia de las artes escénicas. Ella propone una nueva potencia expresiva a través del cuerpo semioculto. El cuerpo-dispositivo escénico se transforma a través de la luz proyectada sobre los velos que Loïe mueve en círculos amplios, una arquitectura que se desvanece en segundos. Fuller participa en la ruptura donde el arte de la danza se aleja del Ballet y, consecuentemente, de la narrativa que cuenta historias con el cuerpo.

El vestuario es utilizado como dispositivo técnico para expandir expresivamente su cuerpo oculto; estudia y experimenta el comportamiento de los materiales y de la luz.

³ El *Vaudeville* remite a espectáculo de variedades, género americano que se desarrolla en 1880. Espectáculo dedicado al entretenimiento a través de una sucesión números, danza, malabaristas, contorsionistas, animales entrenados y extrañezas.

Como indica Garelick (citado por Kobusiewicz, 2012, p. 50), Fuller consultó con Edison por el uso de pinturas fluorescentes (fósforos) sobre su vestido para producir nuevos efectos luminosos en su danza. No obstante, el fósforo endurecía demasiado su vestido, impidiéndole un movimiento libre de las telas. Por lo tanto, tuvo que limitar la pintura de todo el vestido a unas pequeñas manchas que, al proyectar la luz sobre ellas, creaban un efecto de estrellas expandidas en el espacio.

En 1892 en el Madison Theater de Nueva York, estrena la *Danza serpentina*, cuyo principio técnico es el movimiento en espiral. A fines de ese mismo año, es contratada en el Folies Bergère, que cambia la luz a gas por luz eléctrica. Édouard Marchand puso a disposición de Loïe todas las posibilidades técnicas de la sala.

Las formas que genera Fuller en sus actuaciones se replican en dibujos, carteles y esculturas *Art nouveau* y trascienden de esta forma. Camille Mauclair en *Un exemple de fusión des arts. Sadda Yacco et Loïe Fuller (1904)* escribe:

Sí, aquí se impone verdaderamente un espectáculo liberado de las formas estéticas conocidas, un espectáculo que las une y las destruye a todas y desafía cualquier calificación. No hay en él ni una pieza, ni un canto, ni una danza, sino el arte, innominado, que da al alma, a la inteligencia y a los sentidos el goce resultante de un lugar homogéneo y completo donde la verdad y el sueño, la sombra y la luz se unen para conmovir en una mezcla admirable, lógica y natural (citado por Rancière, 2013, p. 148).

En el ensayo “La danza de la luz”, Jacques Rancière hace referencia al texto de Stéphane Mallarmé “Considerations sur l’art du ballet y la Loïe Fuller”, aparecido en 1893 en el *National Observer* (el texto fue reeditado en “Autre etude de danse...” en *Divagations*), haciendo referencia a la *Danza de la serpentina* que Rancière sugiere como una suerte de regeneración estética en el Folies Bergère. Esta nueva estética propone un cuerpo resultante del juego de líneas curvas en permanente metamorfosis. Salvando algunas diferencias, el cuerpo deserotizado e ingravido está en el núcleo duro del Ballet romántico; en consonancia, es posible relacionar en algún punto la idealización del cuerpo femenino etéreo, según la poética romántica, con el caso Fuller. La manipulación de los velos a través de largas varas delinea formas que envuelven un cuerpo desmaterializado, un cuerpo expandido y evanescente.

Rancière (2013) hace referencia a la nueva estética propuesta por Mallarmé en torno a tres nociones: figura, sitio y ficción. “La figura es el poder que aísla un sitio y lo construye como un lugar apto para soportar apariciones (...), la ficción es el lugar regulado de esas apariciones” (p. 118).

Loïe Fuller actuó como Salomé en 1895 en la Comédie Parisienne y en 1907 en el Teatro de las Artes. Los hermanos Lumière filmaron los movimientos de Fuller (desplegados por otras bailarinas imitadoras), como una forma de capturar aquellas formas envolventes. En su gira europea, se convirtió en una “sensación” del baile en París y estableció su residencia en la capital francesa.

Mallarmé describió las presentaciones de Fuller como la forma teatral de la poesía. La *Danza serpentina* proponía un espectáculo que no develaba el cuerpo de la bailarina. Rodenbach escribe en *Le figaro* el 5 de mayo de 1896 que “el cuerpo encantaba por inhallable” (citado por Rancière, 2012, p. 121). Esta innovadora visión del cuerpo en movimiento la convirtió en musa del *Art nouveau* y la encumbró a la fama mundial. Entre la larga lista de amistades de Fuller, estaban los poetas simbolistas Paul Valéry y Stéphane Mallarmé, el escultor Rodin, el pintor Toulouse-Lautrec y el modernista vienés Koloman Moser.

En el inicio del siglo XX, el arquitecto Henri Sauvage construye un pequeño teatro en la Exposición Universal de París, donde se presenta Loïe Fuller junto con Saddy Yacco.

Fuller trascendía, en este caso en oposición a la expresión de Rodenbach, el “hallable” cuerpo danzante. No procuró dar continuidad a la tradición de la danza escénica occidental, sino de experimentación en el campo estético-tecno-escénico. Motivo que la erigió como pre-vanguardista e inspiró a artistas de diferentes campos.

Loïe Fuller en “la Docta”

Los diarios cordobeses *La voz del interior* y Córdoba invitan a la presentación que se hizo en el Teatro Argentino, de la calle General Paz, en Teatrales, novedad artística: “Loïe **Feller** [sic], el enano indio Smaun Sing Hpod (21 años y 9 kg de peso) y la incomparable muñeca que baila, saluda y corre” (Imagen 2). El 9 de agosto de 1904 *La voz del interior* anuncia:

Otra novedad es sin duda el debut de **Lola Fuller** [sic],⁴ creadora de la danza serpentina que hasta ayer actuó con gran éxito en el Teatro Odeón de la Capital Federal que según nos comunicó ayer nuestro corresponsal bonaerense tendrá lugar el jueves 11 en el Teatro Argentino. La Fuller dentro de su género que es la danza serpentina es una notabilidad indiscutible, cuya imitación tuvimos la ocasión de admirar cuando nos visitó años anteriores el transformista Frégoli. La troupe de la Fuller, trabajará en combinación con la compañía Nacional que actúa en el Teatro Argentino.

de kilómetros a caballo encargaron unida reservada, para la tarde más tarde, más que un hombre, siempre, pareciera salir así, que va, veces cuando como lo especial para reaparecer y a desaparecer en la arena, de repente por un momento, con su, resplandores causa estos sus dedos de polígono, o muestra por veces centos.

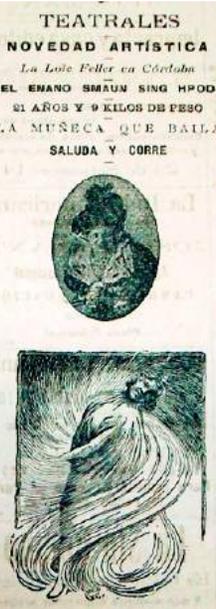
verdad que no se podía encontrar re generico para designar una color de hombre, tan diferente, sin en, fuera indispensable buscarlo, otro aceptable en dimensión, antropométrico que no había nacido en la computadora siempre en plena posibilidad, siempre impronunciados los de piano, musiqueros deméritos, si, porque la calidad como libre en lazo, bueno, la apollo, la en su valor individual y en sus cosas, más que en los hechos, artificios, la perfección del arma, la que se dan buenos simbólicos, la atención a los, emboscadas y cosas complicadas. Aquí abundan igual, los Ainos y los, Parthos, ce, se sobre todo, los grandes del tipo, estos como buenos, brazos como colas, como cadenas, brazos, vísceras, canchales, intrépidos, viciados, ellos.

Las mujeres también en este punto, salen a la calle. Los cartitos, vestidos por los ellos, no nos dejan, se las vigila los dedicados, su aspecto produce un efecto, repomodo, ya me figuro la prisa que estos concetos en hacer la corte, en, mientras el mundo sea los para alguna gaitete en la cocina.

se habla de Roma británica; pero que los rusos son más felicitados, ingleses.

atruenos retirados de Port Ar, reveses que se han sucedido des, tipo de la campaña terrestre, ni, dición, marcadas por la, re, ciones de transporte por la vía fér, mabierando, ni el partido está, no, década de Mayo, cuando la, fondo de los japoneses coincidió, impleta paralelismo del terremoto, finalmente, una retirada general he, re, nada de esto pudo perturbar

TEATRALES
NOVEDAD ARTÍSTICA
La Loie Fuller en Córdoba
EL ENANO SMAMU SING HPOD
21 AÑOS Y 9 KILOS DE PESO
LA MUÑECA QUE BAILA
SALUDA Y CORRE



de bailar en el teatro nacional por
 —En Tucumán, la señora C
 Tello.
 —En Valparaíso — A Argüelles
 de la Biblioteca de la Torre, como
 señora de la Torre y de la Biblioteca
 — Presencia de la capital de
 de la Biblioteca señora María
 acompañada de sus hijos Cha
 Ronda.
 —Asistente a Paraná el d
 Bata, México.
 —A Buenos Aires el señor J
 nieta.
 —En regreso al departam
 Rosa, el jefe político señor
 para.
 —En Buenos Aires el señor A
 —El Argentino en Buenos Aires
 de Londres con fecha 19 de li
 —Muy honra cuando de arg
 libreta, con el en el gran, se
 para festejar el 9 de Julio, me
 la patria.
 Este hotel está a de moda
 compatriotas, hospitalarios y
 El los señores Juan Laviano, J
 Bora, Miguel A. Martínez, de
 Srta. Pérez y familia.
 —Un fogón a casa D. Al
 y señora Paula, Dorrego del
 hospital en el Hotel Victoria.
 Sus hijos mayores que se eno
 lo, han salido del colegio para
 de vacaciones.
 —Las familias de Uaño, A
 y Cuñe, Madero han salido a
 de sus vacaciones, compañía
 que será una novedad para
 que se de una novedad para
 habra del auto-movimiento.
 —Don Tomás Von Braet y
 de San Francisco, han llegado a
 París, y se hospedaron también
 allí.
 Se ocupan en comprar el
 su nuevo chaleco en Madrid el
 un coraje del mas puro estil
 se dice.
 —Don Arias Gramajo y
 de Gramajo, se hallan instalados
 Hotel Hotel.
 Después de unos días de
 de Londres, según el, Billington
 están todo el corriente mes.
 —La señora del Solar y el
 Prax, han sido invitados a
 una reunión privada en el p
 ha sido una gentileza de lord
 con dicho argentino.
 —San carterías de, para

Imagen 2. La voz del Interior, 9 de agosto de 1904.

La información evidencia el conocimiento acerca de la *Danza serpentina* de Fuller por parte del redactor del anuncio, ya que hace referencia a Frégoli, quien se presentó en el Teatro Rivera Indarte. Frégoli venía acompañado de un halo de enorme popularidad y presentaba un tipo de espectáculo nunca visto en Buenos Aires. Dominaba la habilidad de transformar su aspecto en pocos minutos y podía modular la voz haciendo de barítono, bajo o soprano. Frégoli se presentó en el teatro Rivera Indarte del 12 al 19 de setiembre de 1897, siete años previos a la visita de Fuller.

⁴ El resaltado es nuestro. En los errores de imprenta se advierte que Loie Fuller, figura en los diarios como **Loie Feller** y también **Lola Fuller**.



Imagen 3. Anuncio de la presentación de Fuller en el diario Córdoba, 11 de agosto de 1904.

En la introducción, mencioné la inexistencia de investigaciones sobre danza escénica en Córdoba a comienzos del siglo XX. Debido a que el análisis de las fuentes consultadas resultaba insuficiente, indagué en estudios realizados sobre artes visuales en el mismo periodo; motivo por el cual el esclarecedor libro *Arte y experiencia en Córdoba en la segunda mitad del siglo XIX* de Marcelo Nusenovitch (2015) posibilitó insertar la visita de Fuller en el campo específico de la historia cultural.

Un elemento que dificultó en la primera fase el proceso investigativo fue la disposición y orden de las noticias en los diarios de la época; advertí que no estaban divididos en secciones. Constaban de una Editorial en la primera página y luego largas columnas donde se incluía noticias del exterior, policiales y “vida elegante”: conciertos, zarzuelas, óperas. En torno a esa cuestión, en *La faceta periodística del cura Brochero* Liliana De Denaro (2012) refiere, que los periodistas escribían con pluma sobre papel y los “cajistas” armaban en forma invertida la página con caracteres móviles:

La composición resultaba tardía y engorrosa, y más de una vez la publicación presentaba grandes errores porque el operario no lograba interpretar la escritura del periodista, o por el sistema de armado varias letras resultaban equivocadas (...). En 1872, *El Progreso* expresaba la preocupación por los graves errores de imprenta que se producían: “Los errores que comete un cajista son capaces de llevar a la horca a un escritor o ponerlo en ridículo y hacerle perder una pequeña o grande reputación” (p. 11).

El diario liberal *El Progreso*, fundado en 1867, y el semanario dominical *La carcajada* (1871-1905) fueron prohibidos por la Carta pastoral del 15 de octubre de 1880, cuando el vicario capitular del Arzobispado de Córdoba expresó que, debido a los reiterados ataques a la iglesia católica y al desbordamiento de las publicaciones arriba mencionadas, “merecerían una condenación perentoria de la autoridad eclesiástica” (citado por De Denaro, 2012, p. 10).

En la búsqueda archivística destinada a organizar la fuente documental de la investigación, advertí que diarios como *Los Principios* sólo hacían referencia a conciertos y presentaciones de exposiciones, pero no anunciaban espectáculos de danza. Pasarían varias décadas hasta que esto sucediera. Sobre lo dicho, realizo un excursus para mencionar que Marcelo Nusenovich, en el libro arriba mencionado, hace referencia a lo que sucede años más tarde con las asociaciones femeninas en los festejos del Centenario. Para ello, toma la fuente de *Los Principios*:

En un momento crucial de la historia del Estado nacional, el diario católico aparecería respaldando y solemnizando los actos del programa femenino, construyendo un clima de religiosidad alrededor de los mismos, tratando de identificar los valores nacionales con los de su religión oficial y a sus dignas mujeres como sus celebrantes (Nusenovich, 2015, p. 410).

22

Con respecto al paso de Fuller por Córdoba, quedan las acotadas gacetillas mencionadas y las imágenes de los periódicos. Los anuncios de los días 9, 10 y 11 de agosto de 1904 (Imagen 3) incluyen litografías, extraídas de fotografías. Para el día del debut (11 de agosto de 1904), *La voz del interior* anunciaba a la comunidad:

El arribo a nuestra ciudad de **Lola** Fuller [sic] constituye una novedad artística y por lo tanto es de esperarse que esta noche señalada para el debut –en el pequeño y bonito coliseo de la calle General Paz– se congregue nuestra distinguida sociedad entre la que ha despertado un vivo interés el debut de esta excéntrica artista.⁵

Loie es nombrada en el diario cordobés como “Lola” y su identificación se sintetiza en “excéntrica artista”. La creadora de la *Danza serpentina* no tuvo imitadoras en Córdoba; sin embargo, como observó el cronista de *La voz del interior*, fue el transformista Frégoli quien visitó años anteriores la ciudad de Córdoba y trajo la novedad de la *Danza Serpentina*, por lo que Fuller continuó con su sino de imitadores.

El 12 de agosto de 1904, *La voz del interior* (Imagen 4) describe parte del espectáculo de Fuller:

Como lo habíamos previsto, el debut de la afamada artista Lola Fuller llamó anoche al pequeño teatro de la Avenida General Paz, a una inmensa y selecta concurrencia.

5 El resaltado es nuestro.

En efecto, todos los palcos bajos, los altos, la cazuela y gran número de platea veíanse ocupadas por conocidas familias de nuestra sociedad. La expectativa por ver a Lola (Loïe) Fuller era grande y casi podemos decir que para el enorme auditorio pasó desapercibido la primera parte de la función. Lola Fuller con la *Danza serpentina* de que es creadora fascinó a los espectadores, los que en cada una de las maravillosas combinaciones en colores tributábanle entusiastas aplausos. Siguió al número de la *Danza serpentina*: otro no menos atrayente, la supuesta muñeca eléctrica que resultó ser una mujer, pero que ejecutaba los movimientos con tan consumada modestia que desde el primer momento hasta los más incrédulos creyeron que en efecto se trataba de una mujer eléctrica. Los demás artistas de la Compañía Nacional estuvieron como siempre correctísimos en el desempeño.



Imagen 4. La voz del Interior, 12 de agosto de 1904.

Tal como refiere el cronista, la *Danza serpentina* atrapó al público por sus despliegues, combinaciones de colores y efectos de luces sobre las sedas que portaba Fuller. Se presume que la última parte del espectáculo se corresponde con el anuncio del día 9 de agosto, en el que se nombra a “la incomparable muñeca que baila, saluda y corre”, que el autor de la crónica describe como “una mujer eléctrica”.

Resulta notable el tratamiento dado en el periódico a otras disciplinas del arte. En un anuncio que aparece en el mismo diario, cuyo fragmento transcribo a continuación, el cronista utiliza términos superlativos sobre la cultura de los cordobeses al referirse a una próxima velada musical. En el día previo al espectáculo ofrecido por Fuller, se presentó en el Teatro Rivera Indarte, con gran éxito, el compositor Camille Saint Saëns; el concierto siguiente estaría a cargo de Anunciada Mantagazza. Veamos su anuncio en *La voz del interior*:

24

Los conciertos que la eximia artista Sra. Anunciada Mantagazza debe realizar en las noches del domingo y lunes próximo en el Teatro Rivera Indarte dejarán en nuestro mundo artístico y social gratos e imperecederos recuerdos. La doctísima Córdoba siempre se ha distinguido por la protección que ha dispersado a los cultivadores del arte rindiéndole siempre el tributo de su admiración (...).

En la década del 20, la “doctísima Córdoba” anunciaría con bombos y platillos la visita de otra destacada bailarina representante de la danza libre, Maud Allan. Pero la actriz, bailarina y coreógrafa norteamericana hizo un paso furtivo por Córdoba para seguir su camino a Chile:

No es que sorprenda el hecho, porque la formalidad no ha sido patrimonio de las bailarinas. Pero cada vez se tiene prueba de esta absoluta falta de seriedad. Se siente cierta animadversión en contra de estas artistas pedestres que deben razonar con las patitas por las que tienen un culto casi religioso. Ayer hemos tenido una irrefutable muestra de esta informalidad de las diosas de la danza: la Maud Allan después de anunciar su llegada a Córdoba con bombos y platillos, encontró el paso franco de la Cordillera y allá se fue. Como venganza le deseamos tan gran éxito que la obliguen los públicos a visar veinte veces para que se canse y se haga seria (*La voz del interior*, 13 de junio de 1920).

La crónica arriba citada devela los prejuicios y la mirada de una sociedad que juzga la “falta de seriedad” de las bailarinas, a las cuales nombra con mucha ironía “artistas pedestres”.

Veinte años más tarde...

A modo de panorámica, tengo interés en presentar algunos avances sobre la investigación que estoy realizando sobre la danza en Córdoba hacia la segunda mitad del siglo XX. A partir de la década de 1940, se crearon academias de ballet con destacadas maestras del medio, cuyo objetivo era formar una compañía profesional de danzas. La precursora fue en 1943 María Adela López del Cerro.

Las academias de danzas en la ciudad de Córdoba estaban dirigidas por María Adela López del Cerro, Nora Martín, Lyde Peralta y Genoveva du Aut Bonnet de Sagués. En la década de 1950, surgen nuevas academias tales como la de Susana Soria Arch, Beatriz y Marden Salazar, Graciela Lértora y Norma Pierini. Cada una de ellas presentaba sus propios espectáculos. Por otra parte, la maestra y coreógrafa Adda Hünicken recibía su formación en Buenos Aires con Ana Itelman (Argentina), Miryam Winslow (EEUU), Dore Hoyer (Alemania) y Mme. Sirouyan (Francia). Adda se animó a desafiar a una sociedad que no miraba con buenos ojos a una bailarina, y más aún, que danzara con sus pies descalzos.

La creación del Ballet Oficial de la Provincia en 1958 marcó un hito en la cultura cordobesa. Su primera directora Genoveva Du Aut Bonnet de Sagués suscribe el proyecto de dotar a la provincia de una compañía oficial de danza. El Ballet Oficial se crea por decreto provincial el 24 de marzo de 1958.

Cito un párrafo del decreto N° 3469, que revela ciertas características de la sociedad cordobesa de la época y la puesta en valor de la danza académica como paradigma de belleza:

Que el culto de las grandes formas escénicas de la danza, donde se combinan armoniosamente elementos plásticos que buscan la euritmia de los elementos corporales, provocando en el espectador nobles sentimientos de belleza, tiene una categoría coreográfica cuyo valor no escapa hoy a la comprensión sensible de las masas.

El decreto remite a una “normativa” que procura “instruir estéticamente al pueblo al procurar el refinamiento de su gusto artístico”.

En su historia de más de 60 años, transitaron los siguientes directores: Genoveva Bonnet de Sagués, Nora Irinova, Adda Hünicken, Rada Eichenbaums, Jorge Tomin, Alfredo Caruso, Lyde Peralta, Silvia Capponcelli, Ana Kamien, Liliana Belfiore, Enrique Gutierrez Firpo, Ricardo Ordoñez, Graciela Lertora, Cristina Gómez Comini, Teresa del Cerro, Carlos Augusto Flores, Graciela Piedra, José Luis Lozano, Alejandro Totto, Adriana Fasolis, Alejandro Cervera, Marcela Carta y Marcelo Mangini.

En cuanto al rol que desempeñó el Ballet Oficial dentro de nuestra sociedad, cabe acotar que en algunos períodos sólo un sector de la sociedad accedía a los espectáculos, en su mayoría conocedores y balletómanos; en otros, abrió sus puertas a jóvenes, niños y escuelas con funciones didácticas, realizando presentaciones en el ex Teatro Rivera Indarte, actual Teatro del Libertador, en espacios alternativos y también llevando adelante giras en el interior de la provincia. El Ballet Oficial cubrió altamente los objetivos; en otras ocasiones, por el escaso número de presentaciones anuales y de puestas coreográficas por falta de presupuesto, se dificultó parcialmente su desarrollo. Se diseñó un perfil de la compañía que cada director que estuvo cargo fue modelando. Si bien la mayor parte de las obras escogidas y producidas fueron versiones de Ballet completos del repertorio clásico, en ocasiones destacados coreógrafos como Renate Schotelius, Ana Kamien, Enrique Gutierrez Firpo, Ricardo Ordoñez, Oscar Araiz, Alejandro Cervera, Rubén Gallardo, Leonardo Cuestas, Leonardo Cuello, Leonardo Reale y del ámbito local José Abaca, Teresa del Cerro, Cristina Gomez Comini, Emilia Montagnoli, Angel Hakimián, Walter Cammertoni, entre otros, hicieron su aporte acercando al Ballet Oficial a un lenguaje moderno y, posteriormente, contemporáneo.

En 1961, la directora del Ballet Oficial y maestra Nora Irinova crea el Seminario de danzas de la Provincia de Córdoba, radicado en el actual teatro del Libertador, cuya formación consiste en un ciclo de 8 años. Esta institución, destinada a formar bailarines profesionales, continúa vigente en nuestros días.

En cuanto al público ávido de expresiones contemporáneas de la danza, encuentra propuestas y respuestas en los grupos independientes que comienzan a surgir entre la década de los 70 y 80, tema que forma parte de otro eje de la investigación en curso.

Conclusiones provisionarias

Loïe Fuller, con su manipulación de los velos a través de largas varas, delineó formas que envolvían un cuerpo desmaterializado, un cuerpo expandido y evanescente. Ella deslumbró a los poetas simbolistas Paul Valéry y Stéphane Mallarmé, que la definieron como “la forma teatral de la poesía”. Ese “cuerpo inhallable” que enuncia Georges Rodenbach remite a la poética del ballet romántico. No obstante, los intereses de Fuller se nutren de la experimentación con los escasos elementos tecnológicos de su tiempo.

El título del presente trabajo hace referencia a la *Danza serpentina* en “la Docta” y sus avatares; este último término fue utilizado en el sentido de transformación o cambio vinculado con los posibles aportes e influencias de Fuller en la cultura local. Loïe Fuller “encantó” a la sociedad cordobesa. Los escasos datos permitieron develar, a través de la breve descripción desarrollada en la columna de *La voz del interior*, que el espectáculo “fascinó a los espectadores”. En cuanto a las resonancias del evento en los bailarines locales, recién en la década de los 50 comienza el interés en conformar una compañía de ballet, de generar un espacio de institucionalización para la danza escénica. Paralelamente, surgirá de forma independiente el trabajo de Adda Hünicken, pionera de la danza moderna en Córdoba.

En base a la investigación de Nusenovich sobre el desarrollo de las artes visuales y el estudio del contexto cultural social y político cordobés, se advierte que a fines del siglo XIX y en los albores del siglo XX el lugar que ocupaba la mujer en la sociedad cordobesa estaba destinado a un marco acorde a los principios católicos, la experiencia estética estaba ligada a las relaciones de saber y poder. En 1900, Córdoba “la Docta” conserva una sociedad patriarcal que reserva la participación de la mujer para asociaciones católicas laicas. En los teatros, sólo un sector privilegiado de la comunidad tiene acceso a espectáculos de óperas, conciertos y zarzuelas de compañías italianas, francesas y españolas.

Con la visita de Fuller, la mentalidad conservadora de la sociedad cordobesa recibirá aires nuevos, preludiando los tiempos modernos. Fue un preludio de larga duración. Las artistas cordobesas, por la distancia en el tiempo, no se unieron a la legión de imitadoras, en primer término, porque no existían escuelas de danza ni compañías en la primera década del siglo XX; en segundo, porque desconocían su paso por Córdoba; y, en tercer término, porque el desafío no estaba puesto en la experimentación, sino en la perpetuación de una poética heredada de la tradición romántica.

El decreto que fundamenta la creación del Ballet Oficial de la Provincia de Córdoba señala: “El ballet, género superior de la danza plural, cumplirá una trascendente función social, por ser un medio elevado para instruir estéticamente al pueblo, al procurar el refinamiento de su gusto artístico y hasta su propia dignificación espiritual”. El párrafo evidencia la causa de la hegemonía del ballet clásico y el desplazamiento de la danza moderna de un lugar que logró legitimar tres décadas más tarde.

Bibliografía

AAVV (2008). *Historia general de la Danza en Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

AAVV (2011). *Línea de tiempo en la ocupación del espacio cordobés 18000-2010*. Buenos Aires: Consejo Federal de Inversiones (CFI).

Bischoff, E. U. (2008). *Historia de Córdoba, 2*. Córdoba: Lerner Editora.

Burucúa, J. E. (2003). *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

De Denaro, L. (2012). *La faceta periodística del cura Brochero*. Córdoba: Impresiones Corintios.

Ginzburg, C. (1999). *Mitos, Emblemas*, C. (1999). *Mitos, Emblemas, Indicios. Morfología e Historia* (trad. C. Catroppi). Barcelona: Gedisa.

Izidine, A. (2002). *La Danse dans tous ses états*. Paris: L'Arche Éditeur.

Kobusiewicz, A. (2012). *La danza de la luz, la iluminación y la danza contemporánea* (Tesis de Maestría). Granada: Universidad de Granada.

Nusenovich, M. (2015). *Arte y experiencia en Córdoba en la segunda mitad del siglo XIX*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Pigna, F. (2012). *Mujeres tenían que ser. Historia de nuestras desobedientes, incorrectas, rebeldes y luchadoras. Desde los orígenes hasta 1930*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

Rancière, J. (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantia



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Cómo citar este artículo:

Antacli, P. (2020). Loïe Fuller: la danza serpentina en “la Docta” y sus avatares. *AVANCES*, (29), 13-29. Córdoba: CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.
Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28732>

**TOMASA: UNA EXPERIENCIA EXPOSITIVA EN
CÓRDOBA (2019).
DIBUJOS Y PINTURAS DE TOMASA LINARES
GARZÓN (1895-1968)**

*TOMASA: AN EXPOSITIVE EXPERIENCE IN CÓRDOBA
(2019). DRAWINGS AND PAINTINGS BY TOMASA LINARES
GARZÓN (1895-1968)*

Resumen

La exposición temporaria “TOMASA. Dibujos y Pinturas de Tomasa Linares Garzón (1895-1968) en la colección Julio Zelarayán” fue realizada en el Espacio de Arte de la Fundación OSDE, Córdoba, y permaneció abierta al público del 11 de abril al 31 de mayo de 2019. Este escrito, a partir de la descripción y el análisis de la muestra, propone dar visibilidad a la producción artística de esta artista local poco conocida hasta el momento. A la vez, busca plantear algunas reflexiones presentes en la propuesta curatorial sobre su obra, en relación con su formación en la Academia Provincial de Bellas Artes, la enseñanza y el ejercicio de la pintura de paisaje al aire libre a principios del siglo XX, aspirando a la comprensión de algunas prácticas artísticas y culturales de su tiempo.

Palabras claves

paisaje, mujer artista, academia, exposición

Lic. Ana Luisa Bondone

*Universidad Nacional de
Córdoba / Universidad
Provincial de Córdoba
Córdoba, Argentina
anabondone@gmail.com*

**Mgter. Clementina
Zablosky**

*Universidad Nacional de
Córdoba
Córdoba, Argentina
clementinazablosky@gmail.com*

Recibido:
1/10/2019

Aceptado:
30/03/2020

Abstract

The temporary art exhibition “TOMASA. Drawings and Paintings by Tomasa Linares Garzón (1895-1968) in Julio Zelarayan’s collection” was made in the Art Space of the Fundación OSDE, Córdoba, Argentina, and remained open to the public from April 11 to May 31, 2019. This paper, based on the description and analysis of the exhibition, proposes to make visible the artistic production of this little known local artist so far. At the same time, it aims to raise some reflections of the curatorship about her artwork, in relation to her training at the provincial academy of fine arts, teaching and exercising outdoor landscape painting in the early twentieth century. In this sense, the exhibition tried to understand some artistic and cultural practices of her time.

Key words

landscape, woman artist, academy, art exhibition

Acerca de la exposición

La exposición “TOMASA. Dibujos y Pinturas de Tomasa Linares Garzón (1896-1968) en la colección Julio Zelarayán”, que tuvo lugar en el Espacio de Arte de la Fundación OSDE, Córdoba, del 11 de abril al 31 de mayo de 2019, se inscribe en el proyecto de investigación “Fragmentos para una Historia de las Artes en Córdoba, Parte 5: Trayectorias de artistas y escuelas”.¹

Particularmente, la muestra se relaciona con uno de los fragmentos que tiene por objetivos la exploración de la producción pictórica de una mujer artista en el contexto social y cultural de las primeras décadas del siglo XX y el análisis de su pintura paisajística en el marco de la Academia Provincial de Bellas Artes.

La propuesta de la muestra se basó en el trabajo de registro fotográfico y sistematización de toda la obra custodiada en la colección del Dr. Julio Zelarayán, que dio lugar a la elaboración de un inventario. A partir de este material, se realizó una selección de pinturas y dibujos de pequeño formato para la exposición, que se analizará más adelante.

Asimismo, se trabajó en la elaboración de una primera biografía documentada de la artista, de la cual sólo había algunas referencias aportadas por el coleccionista.

La consulta de las actas de nacimiento y bautismo en el Archivo del Arzobispado de Córdoba (AAC) permitió reconstruir fehacientemente los datos personales de Tomasa en relación con sus familiares consanguíneos, aunque no se pudieron corroborar las relaciones políticas:

Tomasa Saturnina Linares Garzón nació en Córdoba el 6 de febrero de 1895.² Hija de David Linares, abogado y oriundo de la Rioja y de Tomasa Garzón, cordobesa. Fue bautizada el 13 de febrero de 1895 en la Parroquia Nuestra Señora de la Asunción, Catedral de Córdoba, siendo la cuarta hija de la familia, según el censo de 1895 realizado en la Ciudad de Córdoba. Estudió en el Colegio Nuestra Señora

1 Radicado en el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y acreditado por la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SeCyT) de la UNC, bajo la dirección del Dr. Marcelo Nusenovich y la Mgter. Clementina Zablosky.

2 Cfr. Archivo del Arzobispado de Córdoba (1896). Libro de bautismo, (59), Folio 161. Córdoba: Catedral Nuestra Señora de la Asunción. “Chata” o “Chatita” era su apodo familiar. Algunas de sus obras aparecen firmadas con su alias.

del Huerto de la Ciudad de Córdoba. (...) En 1932, contrae matrimonio y se dedica a su futura familia. Falleció en Córdoba en 1968 (Bondone y Zablosky, 2019, p. 8).

La pesquisa en el Archivo de la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA) posibilitó reconstruir, parcialmente, información acerca de su trayectoria dentro de la institución. A partir de la lectura y registro del legajo personal y algunas actas de examen que se conservaron, se pudo conocer el año de ingreso a la escuela y, aproximadamente, el período que permaneció en el establecimiento, algunas materias que realizó y aprobó, algunos nombres de los maestros y compañeras/os que tuvo durante el cursado de sus estudios, entre ellas, una de sus hermanas:

En 1916 ya había ingresado como alumna regular a la Academia Provincial de Bellas Artes donde tuvo la oportunidad de canalizar su vocación artística y, junto con su hermana María Ignacia Linares,³ cursaba el segundo curso “Superior”.⁴ En la Academia Provincial de Bellas Artes se la encuentra cursando hasta 1926, el quinto año. Rindió sus exámenes ante tribunales conformados por los profesores: Emiliano Gómez Clara, Felipe Roig, Ricardo López Cabrera, Carlos Camilloni, Carlos Bazzini Barros, entre otros, quienes en esos años impartían la enseñanza en la Academia. En las Actas de Examen que se conservan en el Archivo Histórico de la Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta, Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba, la encontramos rindiendo materias como: Perspectiva Oblicua, Dibujo, Croquis, Dibujo decorativo, Naturaleza Muerta en 1923 y 1924; Paisaje, Dibujo, Croquis, Anatomía, Historia del Arte en 1925 y 1926. Algunos de sus contemporáneos de estudio fueron Rosa Farsac; Oscar Meyer; Laura Payer; Pastora Gómez Gómez; Manuel González; Ángela Lanceani, entre otros (Bondone y Zablosky, 2019, p. 8).

Si bien las fuentes escritas no constituyen datos absolutos por sí solas, debido al carácter fragmentario de las mismas y a algunas “lagunas” de documentación encontradas en ciertos años en los archivos consultados, el hallazgo de esta información permitió arribar a la confección

³ Cfr. Archivo del Arzobispado de Córdoba (1896). Libro de bautismo, (58), Folio 105. Córdoba: Catedral Nuestra Señora de la Asunción.

⁴ Cfr. Archivo de la Escuela Superior de Bellas Artes (15 de diciembre de 1916). Libro de Actas de Exámenes, (1), Folios 4 y 5. Córdoba: Escuela Superior de Bellas Artes.

de la primera biografía de Tomasa. Esta, aunque provisional, constituyó/e un punto de partida para la indagación y ampliación de su vida y de su trayectoria en el arte.

Como plantea Ginzburg (1994), “la documentación histórica es siempre lagunosa, por definición”, ya que, tratándose de las mismas fuentes, la formulación de nuevas preguntas de investigación puede generar nuevas “lagunas”. Asimismo, considera que “los obstáculos puestos a la investigación en forma de lagunas y distorsiones de la documentación, deben llegar a formar parte de la narración” de la historia (p. 30).

En la biografía publicada en el catálogo de la exposición, se advierte la ausencia de registros de la Academia en algunos años, por ejemplo, entre 1917 y 1922. Sin embargo, a partir de los datos fragmentarios encontrados emergen una serie de preguntas y líneas de trabajo posibles a explorar en la investigación: acerca de la producción de su hermana y de las otras artistas mujeres que fueron sus compañeras, de los contenidos de las asignaturas y las metodologías de enseñanza de los maestros, entre otros.

Las pinturas y los dibujos de Tomasa que conforman la muestra fueron abordadas desde la fruición estética de sus motivos artísticos, de su estilo y quehacer pictóricos y gráficos, así como desde su capacidad para hacer presente y vehiculizar significados de la cultura cordobesa de su época y de la trama contemporánea, es decir, como fuentes visuales de contenidos aptas para ser examinadas e interpretadas. Esto quedó expresado en el catálogo de la exhibición: “es un material único susceptible de ser analizado como obra, si entendemos a ésta como un documento material portador de información” (Bondone, 2003, citado por Bondone y Zablosky, 2019, p. 3).

Al presentar por primera vez una exposición monográfica de 64 obras de pequeño formato de Tomasa Saturnina Linares Garzón, se evidencia un interés por reflexionar sobre el lugar de las mujeres en el campo de las artes visuales y de la historia del arte, afín con la problemática de género en la actualidad. Y en ese sentido, un alejamiento de algunos relatos tradicionales del arte local donde la vida y la obra de las mujeres han tenido un espacio reducido.

Al explorar y hacer pública la obra de una mujer artista de las primeras décadas del siglo XX, la exposición intenta una aproximación a su proceso de formación como a sus búsquedas e intereses personales y, a la vez, una comprensión de las prácticas artísticas y culturales de su tiempo. De esta manera, la muestra dialoga con el oficio de la historia del arte y contribuye a la reconstrucción del registro de lo

sensible, ligado a la enseñanza de la pintura y la experiencia estética de hombres y mujeres del pasado cordobés. Un pasado que se vuelve relevante y significativo en el escenario global y contemporáneo de reconocimientos y estudios académicos sobre las diferentes contribuciones de las mujeres a la cultura y el arte (Bondone y Zablosky, 2019, p. 3).

Mediante diversos recursos expositivos, se presentó la producción de esta artista en contexto, señalando las tensiones surgidas en el entramado de las prácticas y la educación artística femenina en Córdoba de ese período. El texto del catálogo introdujo históricamente la cuestión de las mujeres y el arte en el marco de la cultura local:

Las relaciones entre las mujeres, el arte y la belleza en la tradición local del siglo XIX y principios del XX pueden situarse en el contexto de las asociaciones católicas femeninas, de las llamadas “artes menores” y de la enseñanza académica. Las entidades religiosas estaban conformadas por damas pertenecientes a las familias notables de Córdoba, que participaban con su agraciada presencia en festejos patrióticos, civiles, de beneficencia o eventos artísticos, y eventualmente estaban a cargo de la organización de banquetes, bailes, desfiles de moda, conciertos, conferencias y la ornamentación de los recintos y salones donde se realizaban.

En este contexto social y cultural, la educación artística era considerada una actividad adecuada para las señoritas debido a su sensibilidad, entendida entonces como una cualidad “natural” de las mujeres (Bondone y Zablosky, 2019, p. 3).⁵

Esta contextualización se amplió con una nota que hacía referencia a las modalidades de enseñanza artística a domicilio realizada por maestros varones, antes de la creación de la Academia Provincial de Bellas Artes en Córdoba a fines del siglo XIX. Algunos pintores reconocidos del medio dictaron clases de dibujo y pintura en la casa de las señoritas, habilitados por su talento y conducta intachable. Entre ellos, se encuentra el portugués Luis Gonzaga Cony (1797-1885), profesor del “Aula de Dibujo de la Concepción” en el Colegio de Monserrat desde 1857; su discípulo más distinguido, el Dr. Genaro Pérez (1839-1900); el artista italiano Honorio

5 Cfr. Nusenovich (2015, pp. 406-409 y 417) y Morra Ferrer, M. (1992). *Córdoba en su pintura del siglo XX* (pp. 33-35), Tomo 1: 1895-1940. Córdoba: El Copista, citados en Bondone y Zablosky (2019, p. 3).

Mossi (1861 -1943), y el pintor catamarqueño Emilio Caraffa (1862- 1935). Estos últimos dieron lecciones a domicilio y luego abrieron sus respectivas academias particulares, convirtiéndose en oficial la de Caraffa.

Allí asistió Tomasa. El texto presentó aspectos de su formación artística en la Academia Provincial de Bellas Artes, en general, y en la enseñanza del paisaje, en particular:

Tomasa Linares Garzón estudió en la Academia de Pintura o Academia Provincial de Bellas Artes entre 1916 y 1926. Su producción artística constituye un testimonio de la enseñanza del arte en Córdoba, ya que la mayor parte de los dibujos y pinturas exhibidos en esta exposición fueron realizados en el ámbito académico.⁶ (...) La Academia Provincial de Bellas Artes fue creada en 1896, bajo el gobierno del Dr. José Figueroa Alcorta en la provincia. Por decreto, se oficializa la academia particular de Emilio Caraffa (1862-1935) como “Escuela de Pintura. Copia del natural” destinada a la formación de señoritas.⁷ Sin embargo, al año siguiente de su creación, se incorporaron los primeros alumnos varones.⁸

Durante su proceso de formación artística la joven Tomasa recibió lecciones “con una manera inédita de enseñar arte en estas tierras”⁹ en las que estaban “incluidas la copia del natural” y las impartidas en la cátedra de “Paisaje”, instituida en 1914. Esta asignatura, entre 1914 y 1923, estuvo a cargo del pintor andaluz Ricardo López Cabrera (1864-1950) y posteriormente, a cargo del artista italiano radicado en Córdoba, Carlos Camilloni (1882-1950). Estos profesores impulsaron la representación de la naturaleza local e incorporaron “la tendencia airelibrista” a la enseñanza.¹⁰

La exposición “Tomasa” se constituye en el primer avance de la investigación en curso. La curaduría de la muestra, entendida en términos de una mediación entre la obra, el/la artista, la sala de exhibición y el público, consiste, en este caso, en una puesta en escena de pinturas,

6 Las marcas del sello de la institución aparecen impresas en tinta azul sobre el papel de los dibujos.

7 Cfr. Nusenovich (2015, pp. 417-420) y Rodríguez, A. (1992). *Artes plásticas en la Córdoba del siglo XIX*.

8 Cfr. Bondone (2007, p. 129), citado en Bondone y Zablosky (2019, p. 3).

9 Bondone (2017, p. 78), citado en Bondone y Zablosky (2019, p. 4).

10 Bondone (2006), citado en Bondone y Zablosky (2019, p. 4).

dibujos, reproducciones fotográficas y objetos cuya organización y disposición se basa en una interpretación estética, histórica y cultural del arte de Tomasa, situada en los contextos de producción y recepción particulares del pasado como del presente. Lejos de considerar esta propuesta como un relato absoluto, la puesta podría pensarse como una instalación, “un aquí y ahora”, en palabras de Groys,¹¹ como un espacio “relativo”, “contingente” donde las cosas exhibidas y los complementos estéticos, objetuales, textuales, entran en interacción dentro de esa sala y materializan las relaciones entre investigación, diseño, montaje, difusión, educación, recepción, etc., la perspectiva y las estrategias planteadas en el proyecto curatorial y su ejecución.

En un análisis de los recursos expositivos, se puede considerar como elementos constitutivos de la misma: el título, el guión curatorial, el diseño de montaje y el catálogo, ya mencionado.

Sobre los recursos expositivos

El título de la muestra “TOMASA. Pinturas y dibujos de Tomasa Linares Garzón en la colección Julio Zelarayán”, además de referir a la artista con su nombre propio, marca una pertenencia. Al nombrar la procedencia de las obras expuestas se pone en valor la actividad del coleccionismo en el campo artístico y su importancia en la conservación, en este caso, de un patrimonio local. “En los últimos años el coleccionismo de artes visuales se ha constituido como una práctica legitimada en instituciones, ámbitos y circuitos dentro y fuera de las esferas del arte” (Bondone, 2013, p. 1).

En este sentido, la muestra se articuló con las exhibiciones sobre coleccionismo local curadas por el Mgter. Tomás Ezequiel Bondone en el marco de los ciclos de la Fundación OSDE, Córdoba (2015 y continúa) y del Museo Superior de Bellas Artes Evita - Palacio Ferreyra (2011-2015).

Si bien algunas de sus obras de pintura religiosa y paisaje habían sido expuestas en las exhibiciones colectivas “Imágenes de colección” en el Museo Tejeda (2018) y “Córdoba en colección” en el Museo Evita (2013), el guión expositivo se planteó en base al objetivo de presentar a Tomasa Linares Garzón en una primera muestra individual como una pintora profesional, formada en la academia (Imagen 1).

¹¹ “Las instalaciones artísticas contemporáneas tienen como meta presentar el escenario, el contexto y la estrategia de esa diferenciación tal y como tiene lugar aquí y ahora” (Groys, 2009).



Imagen 1. De acuerdo con el guion expositivo, las vitrinas del primer plano corresponden al núcleo “Formación” y las pinturas de pequeño formato del último plano corresponden al núcleo “Panoramas”.

El guión permitió delimitar conceptualmente tres núcleos temáticos a partir de los cuales se dispuso la selección de las obras expuestas y se organizó una lectura sensible sobre el contenido de la muestra. Estos núcleos fueron: “Universos”, “Panoramas” y “Formación de la artista”.

Dichos núcleos conceptuales se materializaron en distintos dispositivos y modos de exhibir, que se articularon en el espacio y delimitaron diferentes áreas o zonas dentro de la sala de exposición. En la totalidad del conjunto, se propuso un recorrido que sirviera de pauta y guía al visitante para contextualizar la producción de Tomasa. En esta operación, además de las referencias en la sala, cartelas y títulos ploteados (Imagen 2), fue fundamental la disponibilidad de numerosos catálogos cuyos textos e imágenes brindaban al espectador información significativa para la recepción y apreciación de lo que se estaba presentando.



Imagen 2. Título ploteado que indicaba las zonas de los núcleos “Panoramas” (en la foto) y “Universos”.

“Universos”: las obras reunidas bajo ese nombre conformaron un grupo de dibujos que abordan los temas de flores, retratos y niños, que se pueden vincular con la disponibilidad de modelos en el círculo íntimo de la artista (Gluzman, 2016, p. 85). Este conjunto de estudios o bocetos de pequeño formato dan cuenta de una sólida formación, por la calidad de la representación y la factura que se aprecia tanto en el dominio de la técnica del sombreado como en el uso de la línea (Imagen 3). Así fueron presentados en el catálogo:

los **universos** (...) surgen a partir de la observación de sus dibujos a lápiz, en los cuales descubrimos una faceta más intimista y que podríamos considerar dentro de los cánones de representación de la figura humana y de la vida cotidiana.

Pequeñas hojas de papel donde queda registrado un universo propio, el mundo que rodea a nuestra artista, lo cotidiano: las flores, los rostros, los niños, los juegos de la infancia.

Los dibujos presentados en esta exposición componen un conjunto de carácter intimista y se pueden considerar como una selección de bocetos, aquellos apuntes extraídos de los cuadernos de Tomasa.

La palabra *boceto* tiene su origen del italiano *bozzetto*. El diccionario lo define como croquis, esbozo, apunte, borrón. Esto nos da la idea, siguiendo también algunas enunciaciones establecidas, de que se refiere a cualquier forma artística que no tenga forma acabada. Otras definiciones, en cambio, consideran el boceto como un estudio más completo, ya que incorpora la mancha, el estudio del clarooscuro, es decir, de las luces y las sombras.

El boceto, en los años en que se formó nuestra artista, era considerado una práctica académica reservada a los dibujos preparatorios o ensayos de aprendizajes para la representación de la realidad, y valorado sólo como antecedente de la obra. La copia del natural era un rasgo de innovación y modernidad en la enseñanza de las bellas artes, ya que ésta se refería a los estudios realizados a partir de la observación del natural, en contraposición a los dibujos basados en calcos o reproducciones de estampas.¹² Es esa característica de borrador la que nos deja ver en sus aciertos y errores, en el gesto, en la espontaneidad del trazo, la forma de mirar las cosas y las convenciones que el dibujante elige para su representación. En este sentido, revelan un carácter introspectivo e intimista que nos acerca a esos pequeños mundos (Bondone y Zablosky, 2019, p. 5).

¹²Cfr. Bondone (2007), citado en Bondone y Zablosky (2019, p. 5).



Imagen 3. Tomasa Linares Garzón. Dibujo del núcleo “Universos”.

“Panoramas”: en este núcleo fueron reunidas las pinturas al óleo de pequeño formato que se enmarcan en la representación del género paisaje y constituyen la mayor producción de Tomasa (Imagen 4). Con la idea de generar en el público una experiencia de la totalidad de las múltiples vistas abordadas por la pintora y que encuentre en esta área expositiva la diversidad de sus percepciones y formas de sentir, el conjunto de pequeños paisajes pretendía elaborar una imagen única para convertirla, metafóricamente, en un panorama. Un *ver todo* hecho de fragmentos. Tomasa aborda distintos temas dentro del género del paisaje, la ciudad y lo urbano, el trabajo y lo rural, espacios del jardín y el parque, las sierras. Los dispositivos expositivos de las pinturas, de los que se hablará más adelante, posibilitaron esa configuración.

Los *panoramas* de nuestra artista registran en diferentes claves, aspectos formales y juegos lumínicos de entornos distintos de las sierras, el campo y la ciudad.

Estas obras se inscriben en la tradición pictórica local y nacional del *paisaje*, un género emergente a fines del siglo XIX y principios del XX, que, frente a la pintura religiosa o el retrato, posibilitaba a los artistas incursionar en tratamientos más experimentales y directos de la forma y el color, en la ejecución *au plein air* o al aire libre.¹³

Los panoramas de nuestra artista abordan diferentes temas. Algunos revelan la presencia humana al mostrar espacios antropizados. Esto puede advertirse en el perfil de las construcciones arquitectónicas de una vista de la ciudad de Córdoba o en las huellas de la labor humana marcada en los surcos de la tierra arada. O bien puede verse directamente en la representación de las figuras de los campesinos trabajando en el campo. El concepto del paisaje, sea **“urbano”** o **“rural”**, irrumpe, justamente, en la distancia social y cultural existente entre la mirada laboriosa del trabajador, rural o ciudadano, y la perspectiva contemplativa de la artista.

¹³Cfr. Zablosky (agosto de 2009, p. 195), citado en Bondone y Zablosky (2019, p. 4).

Las imágenes de los senderos bajo la sombra de los árboles, la representación de la fuente, la escalera y las macetas con flores, nos remiten a las áreas y rincones reservados para la naturaleza en los nuevos sitios urbanos, tras los procesos de transformación y modernización de las ciudades que, desde el siglo XVIII, dan lugar a los paisajes del **“jardín”** en el espacio privado, y del **“parque”**, en el público.

Otros panoramas de Tomasa nos muestran las serranías cordobesas. Una temática que se convirtió, hacia fines del siglo XIX y principios del XX, en un género particular y en un símbolo de la pintura regional en el marco de las búsquedas estéticas y culturales de un modelo nacional argentino. Nuestra artista materializa el **“paisaje serrano”** experimentando múltiples formas de imprimir el color y representar el relieve, los árboles y la vegetación, los cielos y la luz de las diferentes horas del día a partir del método de observación directa del natural aprendido en la Escuela de Pintura (Bondone y Zablosky, 2019, p. 4).



Imagen 4. Tomasa Linares Garzón. Una pintura de paisaje del núcleo “Panoramas”.

“Formación”: con una intención eminentemente didáctica, el eje de este núcleo giró en torno a dos temas: la práctica de la pintura al aire libre, *au plein air* y la paleta, un utensilio fundamental en la práctica pictórica. Las obras expuestas fueron acompañadas por otros objetos y soportes que mostraban los modos de pintar de Tomasa, como una manera de invitar al espectador a preguntarse sobre el entramado de las prácticas y la educación artística femenina en Córdoba en el tiempo de nuestra artista.

Como un testimonio elocuente de esas lecciones de paisaje al aire libre del maestro López Cabrera y sus prácticas, una pequeña serie de vistas del Parque Sarmiento revela no sólo los rincones observados del natural por Tomasa sino también a las alumnas, sus compañeras, mientras pintan (Bondone y Zablosky, 2019, p. 5).

El módulo exhibió dos reproducciones de fotografías de Antonio Novello (1886-1964) publicadas en la sección de eventos sociales de *La voz del interior* el 1 de noviembre de 1924, en las cuales quedaron registradas las clases de pintura en el Parque Sarmiento en las que participaron las señoritas alumnas y el maestro italiano radicado en Córdoba, Carlos Camilloni (1882-1950). Junto con las reproducciones en blanco y negro, se expusieron dos paisajes de Tomasa que dan cuenta del entorno arbolado del parque, como tema, y de su técnica.

También se expusieron materiales y herramientas de la práctica de la pintura al aire libre, como los pomos de colores utilizados por Tomasa para armar su paleta. El relato de la muestra abordó las estrategias de trabajo, mediante la descripción de los procedimientos y técnicas pictóricas utilizadas a la hora de componer y ejecutar los pequeños paisajes:

Asimismo, los recursos pictóricos utilizados por Tomasa, en este conjunto de pequeñas pinturas al óleo, dan cuenta de su formación en la Academia Provincial de Bellas Artes. Están contruidos a partir de la pintura *alla prima*, es decir, de primera intención, sin veladuras, sin retoques posteriores. La pintura al aire libre, *plenairismo*, *au plein air* o *airelibrismo* implica un interés por captar la luz, la atmósfera, el momento. La factura que posibilita su ejecución es de manera rápida y directa.

La elaboración pictórica de Tomasa evidencia su sensibilidad, su mirada y estrategias al momento de trabajar. Sus pequeños soportes están pintados con una base cálida (tierra de siena tostada) que deja ver como parte de la obra, la

integra a su pintura. Esto evidencia un signo de modernidad, el inacabado, la mancha. La materia está resuelta con empastes, destaca los toques de luz y deja la sombra con menos espesor. La pincelada es intencionalmente evidente y expresiva. Configura el espacio por pantallas, minimiza el uso de la perspectiva lineal y resalta el protagonismo de los valores. Crea composiciones donde aparece un marcado primer plano en contraste con lo lejano. Su paleta está conformada por colores preparados, desaturados, agrisados. Los matices y la pureza del color responden a las demandas del motivo. Así utiliza una clave media o alta cuando la luz de la mañana ilumina el paisaje que contempla, y arriesga fuertes contrastes, entre cálidos y fríos, oscuros y claros, cuando un atardecer se lo impone. O de lo contrario, cuando elige salir al campo en una tarde soleada su paleta mantiene una clave media (Bondone y Zablosky, 2019, p. 5).

En una nota al pie de este pasaje del catálogo, se aclaró que la pintura al aire libre fue practicada intensamente por los pintores impresionistas franceses y los macchiaioli o manchistas italianos de mediados y fines del XIX, y anteriormente, en la primera mitad del mismo siglo, por los artistas de la escuela de Barbizon, los prerrafaelistas y los pintores románticos. Si bien sus búsquedas son diferentes, compartieron el interés por estudiar y retratar la naturaleza.

El diseño del montaje



Imagen 5. Vista de los tres módulos de la exposición: “Panoramas” sobre el muro de color; “Universos” sobre el muro blanco y “Formación de la Artista” en la isla central.

Con la finalidad de materializar los conceptos constitutivos de cada núcleo temático, el diseño del montaje se valió de recursos expositivos simples para crear un circuito claro y despojado.

El diseño de montaje se enfocó en la delimitación espacial y material de tres módulos que se corresponden con los núcleos temáticos. Se modificó la sala de exposición mediante desplazamientos de paneles, colocación de vitrinas y tratamiento de la superficie de los algunos muros y volúmenes de apoyo con un color. De esta manera, se crearon tres zonas con características particulares: “Universos”, “Panoramas” y “Formación” (Imagen 5).

La característica de pequeño formato de las obras demandó dotar a la sala de una situación acogedora e intimista. Se generó, en consecuencia, un plano continuo en diagonal con los paneles móviles, que avanzaba en la sala y cerraba el espacio al confluir con uno de los muros. Además de la aplicación del color, se focalizaron las luces sobre las obras para predisponer un acercamiento de los espectadores a cada uno de esos pequeños “mundos”, lo que suscitó una penumbra como efecto general.

Desde la concepción de la “puesta en escena”, se aspiró a producir un diálogo entre la sala de exposición y el clima del taller: de la obra construyéndose, en proceso.

La forma de exponer esta selección de pinturas y dibujos fue una clave esencial para interpretarlas.

Para el módulo “Universos”, se conservó el blanco del muro que presenta dos volúmenes salientes cuadrangulares, con la intención de contener la selección de dibujos. Éstos fueron expuestos sin enmarcar, como en tableros de trabajo, para respetar su condición de boceto. Y fueron distribuidos en cada uno de los paneles de acuerdo con su temática de representación: ramilletes de flores, retratos y niños, juegos de infancia.

En el módulo “Panoramas”, la decisión de agrupar bajo un nombre todas las temáticas paisajísticas que pintó Tomasa exigió la utilización de otros recursos, como la unificación de la superficie con un color neutro cálido sobre paneles y muros. Los paisajes se expusieron organizados en tres grupos. Uno, con las obras enmarcadas por la familia y el coleccionista, donde se incluyeron dos trípticos. Otro grupo de trabajos conservados sin marcos y con su soporte y/o *passepertout* original se presentaron sobre un plano inclinado, a modo de tablero de campaña o emulando la falda donde las alumnas de la Academia sostenían sus pequeños soportes para pintar al aire libre. De esta manera, se conservó el carácter de mancha, de boceto, de apunte del natural, del hacer de la pintura en contraposición con la pintura ya enmarcada, la

obra, los cuadros. Por último, un conjunto de cinco pinturas fueron enmarcadas para exhibirlas como obra, como objeto y documento: así se pueden mirar como pinturas, ver el soporte y apreciar el reverso. Los reversos con marcas, escrituras, sellos y fechas dotan a la obra de un valor único como testimonio.

Los dispositivos utilizados en el núcleo “Formación” con la finalidad de servir como pauta y guía para contextualizar las obras expuestas fueron una base rectangular y dos vitrinas. Una vitrina referida a la “pintura al aire libre” y la otra, a “la paleta”. En el centro de la sala, se instaló una isla o módulo, compuesto por la base y las vitrinas, donde las maneras de pintar de Tomasa dialogan con el contexto histórico-cultural y dan cuenta de las lecciones aprendidas en la Academia Provincial de Bellas Artes. La cátedra de “Paisaje”, primero, estuvo a cargo del pintor andaluz Ricardo López Cabrera (1864-1950) y, posteriormente, a cargo del profesor Camilloni. Como hemos mencionado anteriormente, un conjunto de objetos y fotografías posibilitaron una aproximación a estas prácticas.

La reconstrucción de la paleta de la pintora, con la incorporación de los pomos y la disposición de los colores en sobre el objeto-paleta se hizo a partir de una lista de colores encontrada en el reverso de uno de sus dibujos, como apunte tomado de las clases de la escuela.

La paleta es el utensilio artístico donde el pintor prepara sus colores, una superficie a escala de la mano del artista, quien la sostiene sobre su brazo para distribuir, seleccionar y mezclar sus tonos. La manera académica de organizar la paleta es colocar en los bordes los colores puros del blanco al negro de acuerdo con su valor y usar el centro para las mezclas.

Cuando hablamos de la paleta, nos referimos también a los modos de usar el color, a las elecciones que realiza el pintor para “armar su paleta” y crear sus propios colores.

En el dorso de un dibujo de Tomasa, encontramos parte de una lista de colores que conformaban su paleta: Cadmium claro (un amarillo de cadmio), Cadmium foncé (rojo de cadmio oscuro), Ocre jaune (ocre amarillo), vermilión (bermellón), Carmin, Verde esmeralda, Tierra verde o inglés, Azul cobalto, Azul ultramar, Siena natural y Siena quemada. Este espectro se puede completar incorporando: Blanco de Zinc, Blanco de Cobalto, Amarillo de Cadmio y Tierra Sombra Tostada. Una paleta en la que podemos inferir las nuevas lecciones “impresionistas” que los profesores de la Academia traían como la modernidad europea: la incorporación de la práctica

de la pintura al aire libre, el interés por representar los efectos de la luz y apartar el uso del negro (Bondone, 2009, citado en Bondone y Zablosky, 2019, p. 5).

Los textos de sala sólo dieron cuenta del título de la exhibición y de los núcleos temáticos para presentar y señalar las zonas. También se expusieron las referencias de las medidas y las técnicas de las pinturas y dibujos, y se destinó un soporte para colocar los catálogos a disposición del público. Esta pieza constituyó un medio destinado a interactuar con el montaje, para posibilitar a los receptores un acercamiento conceptual a la obra expuesta y facilitar la comprensión del recorrido.

El catálogo

Un componente fundamental de la muestra fue el catálogo. Cuando una exposición se desmonta lo que queda como documento es el registro visual y los textos del catálogo, que permite establecer un diálogo entre las imágenes de las obras expuestas y la investigación.

En este caso, se concibió al catálogo como una guía para contextualizar y valorar las obras de Tomasa en relación con las prácticas artísticas y culturales del tiempo en que vivió y se formó como artista, y también como un medio para enriquecer la experiencia expositiva y la recepción. En consecuencia, su estructura comprende: la reproducción de 15 (quince) obras en total, 4 (cuatro) dibujos y 11 (once) pinturas; un listado de obras con su ficha técnica; el texto que incorporó la biografía y algunas referencias de la formación académica, así como una interpretación de su producción pictórica y gráfica; una fotografía de Tomasa Linares Garzón y un facsímil de su firma.

A lo largo de este escrito, se presentaron pasajes del texto del catálogo, cuyas partes pueden ser resumidas de la siguiente manera:

- Una introducción que da cuenta del marco general donde se inscribe la exposición de los paisajes y dibujos de Tomasa y su trama histórica.
- Un relato de su etapa de formación en la Academia Provincial de Bellas Artes en relación con sus maestros y las lecciones aprendidas con la incorporación de la asignatura de paisaje en la institución.

- Una fundamentación de las operaciones conceptuales que guiaron la selección y categorización de las pinturas y dibujos a exhibir en “Universos” y “Panoramas”.
- Un análisis de los paisajes desde la perspectiva de un género y una iconografía emergente en el arte de Córdoba.
- Una explicación de los recursos pictóricos y gráficos utilizados por la pintora para la ejecución de sus pequeños paisajes y bocetos en relación con la enseñanza del dibujo y la práctica de la pintura al aire libre.
- Una presentación de los usos de las herramientas del pintor, específicamente de la “paleta impresionista”, una novedad del arte moderno europeo introducida en Córdoba por los maestros de la academia.
- Una biografía, la primera.
- Una invitación al público, a modo de cierre, a comprender de manera sensible el mundo de Tomasa:

La producción de Tomasa nos presenta un conjunto de la misma esencia compuesto por dos mundos que se tensionan como opuestos y, a la vez, se reúnen como el anverso y el reverso de una sola pieza. Por un lado, sus pinturas/panoramas nos muestran lugares y contextos observados desde un punto de vista distanciado, el horizonte, la lejanía, situándonos fuera del paisaje y del cuadro. Por otro, la mirada de sus dibujos/universos, más afectiva, nos induce a aproximarnos a su mundo más cercano, el de las personas conocidas, de los rostros familiares y de las flores de su jardín.

Ambos lados nos invitan a conocerla. De lejos o cerca, nos convocan a encontrarnos con ella (Bondone y Zablosky, 2019, p. 8).

Reflexiones finales

“TOMASA” fue la primera exposición individual de Tomasa Linares Garzón.

Tuvo la intención de dar visibilidad a quien consideramos una pintora con sólida formación y actitud profesional. De su amplia y diversa producción se mostró un aspecto central y el de mayor peso, los paisajes de pequeño formato. Otros géneros abordados por la artista como el religioso, la naturaleza muerta y los ejercicios académicos serán motivo de otras exposiciones.

Las exposiciones, según María José Herrera (2011), constituyen un material de estudio relevante para la contextualización de las obras en otro discurso:

En síntesis, estudiar las exposiciones no es sino enfocar a la obra de arte inmersa en un contexto en otro discurso. Un discurso externo, que se suma al del productor y que permite ampliar las consideraciones acerca de la representación, la circulación y la recepción del arte en una época dada (p. 10).

En esta oportunidad, la exposición se presentó como una instancia de investigación/instalación, que permitió articular las obras de Tomasa (algunas), con datos, documentos, “lagunas”, fotografías, objetos, conceptos, relatos de la historia del arte de otros autores, dispositivos y estrategias de exhibición, un color, el catálogo, y configurar “un aquí y ahora”, un fragmento, una pequeña historia del arte local. Al contextualizar la producción de una artista en el pasado y situarla en la escena contemporánea, el discurso de la exposición puso en marcha la circulación de una representación específica y provisional, sujeta a revisiones y ampliaciones futuras, como toda narrativa.

Bibliografía

Bondone, A. L. (2003). *José Aguilera*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Bondone, A. L. y Zablosky, C. (2019). Catálogo “TOMASA. Dibujos y Pinturas de Tomasa Linares Garzón (1895-1968) en la colección Julio Zelarayán”. Córdoba: Espacio de Arte, Fundación OSDE.

Tomasa: una experiencia expositiva en Córdoba (2019).
Dibujos y pinturas de Tomasa Linares Garzón (1895-1968).

BONDONE, A. L. Y ZABLOSKY, C. [31-52]

Bondone, T. E. (2006). *La academia y el paisaje en Córdoba. Ver y volver a ver*. Terceras Jornadas de Historia del Arte. Chile: Juan Manuel Martínez Editor.

Bondone, T. E. (2007). *Caraffa*. Córdoba: Museo Emilio Caraffa.

Bondone, T. E. (2013). *Colección José Luis Lorenzo II*. Córdoba: Museo Evita Palacio Ferreyra.

Bondone, T. E. (2017). *Ricardo López Cabrera*. Córdoba: ZET.

Ginzburg, C. (1994). Microhistoria: Dos o tres cosas que sé de ella. *Manuscrits*, (12), 13-42.

Gluzman, G. G. (2016). *Trazos invisibles mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Biblios.

Groys, B. (2009). La topología del arte contemporáneo (trad. E. Menéndez-Conde). Recuperado de *Art Experience:NYC* [blog]: http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html

Herrera, M. J. (dir.) (2011). *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*. Córdoba: Escuela Superior de Bellas Artes. Dr. José Figueroa Alcorta-Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones.

Nusenovich, M. (2015). *Arte y experiencia en la segunda mitad del siglo XIX*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Zablosky, C. (2009). Notas para el estudio del paisaje en Córdoba. *Avances. Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, (13), 173-196. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Cómo citar este artículo:

Bondone, A. L. y Zablosky, C. (2020). Tomasa: una experiencia expositiva en Córdoba (2019). Dibujos y pinturas de Tomasa Linares Garzón (1895-1968). *AVANCES*, (29), 31-52. Córdoba: CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28733>

ENTRE LA HISTORIA Y EL PAISAJE. TENSIONES EN EL ARTE ARGENTINO SEGÚN EMILIO CARAFFA

BETWEEN THE HISTORY AND THE LANDSCAPE. TENSION IN THE ARGENTINIAN ART ACCORDING TO EMILIO CARAFFA

Resumen

A partir de dos artículos publicados por Emilio Caraffa en 1922 y en 1923 en el diario *Los Principios*, el presente trabajo propone algunas reflexiones sobre las circunstanciales tensiones en los géneros o temas de la pintura, entre la historia y el paisaje. En relación con ello, planteo analizar cuestiones vinculadas con la escena de las artes visuales, el rol de los medios de prensa en Córdoba y su articulación con el panorama del arte occidental. Los escritos de referencia, que podrían encuadrarse dentro de los parámetros de una “crítica de arte vernácula”, presentan ambos sustanciosas apreciaciones sobre aspectos medulares dentro de los debates globales en relación con la representación pictórica. Esas discusiones adquieren una relevancia singular en el escenario cordobés, en un momento en el que comienzan a consolidarse las instituciones y los agentes del arte locales.

Palabras claves

arte argentino, pintura, historia, paisaje

Abstract

The herby study proposes some remarks about the circumstantial tensions in the genres or topics of the painting between the history and the landscape on the basis of two articles published by Emilio Caraffa in 1922 and 1923, in the *Los Principios* newspaper. In relation

Mgter. Tomás Ezequiel Bondone

Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Provincial de Córdoba
Córdoba, Argentina.
bondonetomas2@gmail.com

Recibido:
1/10/2019

Aceptado:
19/03/2020

to this, I suggest analyzing some issues related to the scene of visual arts, the role of print media in Córdoba and its articulation with the western art panorama. The written reference documents, that may be categorized into the parameters of a “vernacular art critic”, both present substantial evaluation about core aspects in the global debates in relation to the pictorial representation. These debates gained singular relevance in the Cordobese scenario in a moment in which the art local institutions and agents started to consolidate.

Key words

Argentinian art, painting, history, landscape

En el año 1922, el pintor Emilio Caraffa publica en el diario cordobés *Los Principios* un escrito titulado “Consideraciones sobre arte argentino” (Caraffa, 31 de diciembre de 1922)¹ y al año siguiente en el mismo periódico, otra nota titulada “Recuerdos de Sorolla” (Caraffa, 14 de agosto de 1923). A partir de las apreciaciones expresadas en estas dos publicaciones, el presente texto propone algunas reflexiones sobre las circunstanciales tensiones en los géneros o temas de la pintura, entre la historia y el paisaje.² En relación con ello, planteo analizar cuestiones vinculadas con la escena de las artes visuales en Córdoba y su articulación con el panorama del arte occidental, como así también considerar el rol y las características de los medios de prensa locales en la difusión de cuestiones artístico-visuales.

Los escritos de referencia, que podrían encuadrarse dentro de los parámetros de una “crítica de arte vernácula”, presentan ambas sustanciosas apreciaciones sobre aspectos medulares dentro de los debates globales en relación con la representación pictórica. Pero esas discusiones adquieren una relevancia singular en el escenario local, en un momento en el que comienzan a consolidarse las instituciones y los agentes del arte. En efecto, la labor de la Academia, el rol del Museo, la realización de exposiciones, la circulación de crónicas y reseñas en los medios de prensa o la implementación de la ley de becas, entre otras acciones impulsadas desde la órbita estatal o desde el ámbito privado, van cobrando notoriedad. En ese contexto, las cuestiones vinculadas con los géneros de las artes visuales alcanzan un interés especial, ya que la vigencia o importancia de la pintura de historia se debilita ante el interés y protagonismo que va adquiriendo la representación de la naturaleza. Y aunque fue demorada la aceptación de este último tema dentro de la tradición pictórica de la modernidad occidental, pronto se constituirá como “género mayor”, asumiendo su cultivo las academias de bellas artes hacia finales del siglo XIX y principios del XX (Bondone, 2006).

Los textos de Caraffa demuestran, aunque tardíamente, hasta qué punto él estuvo en su momento informado y al día sobre los debates y el rumbo del arte moderno europeo. De la misma manera que los pintores de su generación, la suya fue una deliberada toma de posición estética.³

1 La nota periodística está acompañada de la reproducción (en blanco y negro) de una obra del pintor titulada *Una broma del general Rosas*.

2 Utilizo la noción de tensión tal como lo propone el Diccionario de la RAE: un concepto que refiere a la situación de un cuerpo que se encuentra en medio de la influencia de fuerzas opuestas que ejercen atracción sobre él.

3 Para una conceptualización actualizada sobre el panorama de las artes visuales en Latinoamérica durante el siglo XIX, ver el Dossier de revista *Caiana* de diciembre de 2013 (3), Buenos Aires, coordinado por María Isabel Baldasarre. Recuperado de: caina.caia.org.ar

Itinerarios de la pintura de historia

Los posibles orígenes de la pintura de historia hay que encontrarlos en la Francia de finales del siglo XVIII, fundamentalmente en las propuestas neoclásicas de David, luego en la obra de los pintores prerrománticos, como François Marius Granet o Antoine Jean Gros. Durante el siglo XIX europeo, el gran desarrollo de la pintura de historia se cimenta en el nacionalismo y el historicismo, que a su vez son las bases del movimiento romántico. Uno de sus mayores cultores fue Eugène Delacroix, quien junto con la inclinación por temas nacionales se interesó también por el cultivo de lo medieval o lo exótico oriental. Todo ello deriva en la producción del emblemático pintor francés de historia Paul Delaroche, cuya obra historicista centra la atención en el naturalismo de la expresión de los personajes, más que en la fidelidad de la situación o a la verosimilitud de los objetos representados.

56

Este desarrollo, de acuerdo con los planteos del historiador del arte Enrique Arias Anglés (primer semestre de 1986), deriva en el arranque de la pintura de historia en España a partir del año 1856, la que se desarrollará hasta principios del siglo XX. En ese año, precisamente, se comienzan a implementar en Madrid las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, patrocinadas y organizadas por el Estado español. En estos certámenes, el cultivo del cuadro de historia experimentó un gran impulso, pues a esas obras se concedían mayoritariamente los primeros premios. Como expresiones de un nacionalismo dirigido a la exaltación de las glorias del pasado, el cuadro de historia ofreció entonces a los pintores hispánicos un campo de trabajo de importancia y un estímulo para vencer las dificultades técnicas que implicaban una larga preparación (Díez y Barón, 2007). Otro acontecimiento que promovió el cultivo de la pintura de historia en la península ibérica fue la creación de la Academia Española de Bellas Artes en Roma en 1873, donde acudían numerosos pintores a perfeccionar su estilo. Así, dentro del canon de la pintura académica, el entonces denominado “gran género” se convirtió en un contenido que dominará el circuito oficial del arte durante la segunda mitad del siglo XIX y en el cual el Estado como único comitente tendrá un rol fundamental (Rincón García, 1986).

En Argentina, luego de la independencia de 1810, el desarrollo del tema se fue perfilando a medida de la configuración de una identidad nacional, en un ambiente cultural donde la pintura religiosa, el retrato y el costumbrismo fueron los tópicos recurrentes (Ribera, 1984). Carlos Morel, Benjamín Franklin Rawson, Juan Manuel Blanes, Cándido López o Julio Fernández Villanueva son los pintores que dentro de su diversa producción se destacan con una vertiente histórica. El caso del uruguayo Blanes es quizás el más notorio y el más estudiado, ya que sus

óleos dedicados a partir de 1865 a los “grandes asuntos” poseen una innegable importancia iconográfica y simbólica. En ellos, glorifica las gestas de la independencia y el proceso republicano de Uruguay, Chile y Argentina, cumpliendo así con un ambicioso plan, al crear las primeras imágenes de la historia nacional y el ciclo más completo de la iconografía rioplatense (Haber, 1994). Plasmó sus telas con un impecable y sólido oficio académico dentro de un lenguaje realista que, junto con cierta teatralidad, posee efectos pictóricos singulares. Emilio Caraffa estuvo siempre muy informado sobre las alternativas que suscitó en su momento la recepción de la pintura de Blanes, como lo demuestran sus comentarios expuestos en la disputa epistolar que mantuvo con el pintor Andrés Piñero en 1901, publicada en el mismo diario *Los Principios* (Bondone, 2003-2004; Nusenovich, 2015).

Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, la pintura de historia no tuvo un desarrollo significativo, sólo impulsada por las nuevas asociaciones culturales de tono positivista tales como el Ateneo de Buenos Aires. Como lo ha demostrado Rodrigo Gutiérrez Viñuales (1996), este fue un momento de discusiones y debates en relación con la necesidad de una mayor fidelidad en la reconstrucción visual del pasado histórico. Una cuestión en la cual Emilio Caraffa hace especial insistencia en sus escritos, de forma explícita o, muchas veces, de manera tácita.

Por la temática, por su coincidencia cronológica con el texto que comentamos, y porque seguramente Caraffa estaba al corriente e informado sobre ello, podemos destacar aquí el proyecto que afrontó el pintor porteño Antonio Alice iniciado en 1922. Encargado por el gobierno de la provincia de Santa Fe y alentado por Joaquín V. González, tituló su composición “Los Constituyentes del 53 en la sesión nocturna del 20 de abril”. Una obra de gran aliento, resuelta con la técnica tradicional de óleo sobre tela, que demandó años de trabajo más un derrotero singular.⁴ El cuadro se encuentra en la actualidad en el *Salón de Pasos Perdidos*, que

⁴ Pasaron años desde que la gobernación de Santa Fe le encomendara la titánica tarea en 1922. Alice realizó un extenso trabajo de documentación, ya que recorrió diversos lugares del país buscando referencias sobre señas personales, modos de vida y costumbres para reflejar la personalidad de cada convencional. Al finalizar el cuadro, las autoridades de la provincia ya no eran las mismas y las nuevas no estaban dispuestas a comprárselo. El pintor peregrinó por despachos santafesinos y, al no obtener respuesta, ofreció su obra al gobierno nacional, quien dispuso las erogaciones necesarias. El cuadro fue adquirido por Ley Nacional N° 12.757 del año 1942 en una suma de 75 mil pesos moneda nacional, monto que Alice no pudo percibir, ya que falleció poco antes de ordenarse su liquidación y fue cobrado por sus herederos. Cfr. Romana, C. (19 de abril de 2011). Un cuadro mirado desde dentro. *El Litoral* [edición electrónica], Santa Fe.

conecta a las cámaras de Diputados y Senadores del Congreso de la Nación en la ciudad de Buenos Aires.⁵

La postura de Caraffa es rotunda al establecer que “en el arte de la pintura, lo que ocupa el primer rango es el cuadro de historia”. Y al formular la pregunta “¿podría en igualdad de condiciones codearse un paisajista con un pintor de historia?” (31 de diciembre de 1922, p. 11), propone probar de manera categórica la superioridad del género histórico. Para ello, despliega una serie de consideraciones que otorgan un lugar de privilegio a los artistas que para él tienen el crédito suficiente, ya que:

La creación de una escena de época remota presentada a la vista del espectador de tal modo que éste la vea como si asistiera la realidad, demanda un cúmulo de conocimientos arqueológicos, históricos, de indumentaria apropiada, reflejo del carácter de los personajes, ambiente general de época, etc. Casi es menester que el artista sea sabio, y esta sabiduría no se aprende en quince días, como la sabiduría de los paisajistas, en general, que se concreta solamente a una visión del paisaje según su temperamento falseando o no las coloraciones, pero siempre con entera libertad de interpretación y sobre cosas que están a la vista. (31 de diciembre de 1922, p. 11).

Al preconizar la figura de Ticiano, Rafael, Rubens, Velázquez, Munkácsy o Pradilla,⁶ deja en un lugar de inferioridad de condiciones a los pintores que practicaron el paisaje como Ruisdael, Poussin, Salvatore Rosa, Joaquín Mir o Santiago Rusiñol. En relación con el arte argentino y específicamente en vínculo con el título del texto en cuestión, Caraffa se pregunta por qué los artistas de nuestra patria han dado preferencia al paisaje, puntualizando que:

El paisaje es el camino más rápido para sentar plaza de pintor. No se necesita casi dibujo, es cuestión de color y libertad de interpretación, por lo tanto, el camino

5 En la actualidad, los legisladores santafesinos de la Cámara de Diputados de la Nación tramitan una ley (Expediente 4916-D-2017) para restituir el dominio del cuadro y trasladarlo a la Legislatura de Santa Fe.

6 A diferencia de Francisco Pradilla, no deja de ser un dato curioso que Caraffa incluya aquí a un pintor tan sólo 18 años mayor que él, que hacia finales del siglo XIX “estaba de moda” en Europa. Michel Lieb era un pintor húngaro, conocido como Mihály Munkácsy (gentilicio de Munkács, nombre húngaro de Mukachiv, ciudad que actualmente pertenece a Ucrania) y nació en Munkács el 20 de febrero de 1844 y falleció en Eendenich el 1 de mayo de 1900.

es completamente libre, no hacen falta serios estudios académicos: un poco de valor, ponerse frente a la montaña o al bosque, y con una base recetaria de azules y morados, ya tenemos paisaje y, por lo tanto, ya tenemos artista. (31 de diciembre de 1922, p. 11).

Sus apreciaciones están provistas de un conocimiento específico, haciendo alarde de un lenguaje cargado de tecnicismos, una cualidad que sin lugar a dudas conducía a “depurar el gusto artístico del público”. Con un carácter extemporáneo de marcado sesgo conservador, Caraffa explicitaba y fundamentaba su adhesión a un género pictórico entrado en decadencia, ya que su práctica se había restringido muy considerablemente en el ámbito artístico internacional. De esta manera, con sus eruditas palabras se dirigía a través de las páginas del diario *Los Principios* a un segmento de lectores cordobeses, compuesto por una burguesía culta, urbana y decorosa. La elección de este medio de prensa para difundir y definir su posicionamiento no es un dato menor, ya que, en efecto, como lo señala Paulina Brunetti (diciembre de 2014), *Los Principios* representó el pensamiento ultraconservador del Arzobispado y del patriciado cordobés. Mientras que *La Voz del Interior* fue el diario liberal y anticlerical que procuró introducir nuevas concepciones relativas a la relación de la Iglesia y el Estado, divulgando temáticas libres de prejuicios en lo cultural que operaron como aperturas modernizadoras.

Caraffa pareciera querer por todos los medios continuar su fecundo magisterio, el que había ejercido por 20 años en la oficial *Academia de Bellas Artes* provincial que él mismo fundó en 1896 bajo los auspicios del gobernador José Figueroa Alcorta y la que dirigió hasta el año 1916. Luego de su posible forzada jubilación, en situaciones que aún no se han podido precisar, el pintor no sólo no abandona su rol como “promotor cultural”, sino que continúa construyendo una imagen de sí mismo como referente de opinión. Una “voz autorizada” que, en este caso para su difusión y legitimación, encuentra aliados en los sectores menos progresistas de la ciudad a través de las páginas de *Los Principios*.

Hacia el final de su escrito, proclama a modo de sentencia lo siguiente:

Si el arte argentino sigue en el camino solamente del paisaje, a pesar de que ya tenemos artistas argentinos que pintan paisajes espléndidos, se llegará a que dentro de un tiempo no conocerán las generaciones venideras la historia nuestra reflejada en las telas y sí solamente miles de paisajes que dirán muy pobremente al querer entrar en el concierto artístico del mundo. (31 de diciembre de 1922, p. 11).

A pesar de cierta ambigüedad en el planteo, llama la atención nuevamente la extemporaneidad o el anacronismo de sus afirmaciones, ya que, reafirmamos, al promediar la década de 1920 el género histórico era considerado francamente como un tema acabado “en el concierto artístico del mundo”. ¿Por qué insiste, entonces, en otorgarle tanta importancia a la cuestión, cuando él mismo practicó muy poco la pintura de historia? En efecto, Emilio Caraffa realizó a lo largo de su extensa carrera una única gran tela dentro del género titulada “*El paso del Río Paraná por las tropas libertadoras del General Urquiza*”, pintado en Córdoba y fechada en 1896-1897.⁷ Las circunstancias del encargo y las condiciones de producción de este cuadro, junto con las formas de su recepción crítica, fueron ya estudiadas y analizadas en una publicación monográfica sobre el artista (Cfr. Bondone, 2008, pp. 175-183). Sin lugar a dudas, la ejecución de esta obra de gran envergadura le confiere a Caraffa, como autor, la potestad necesaria para reafirmar su condición de pintor de historia. Su participación en 1887 en el Salón de Madrid⁸ fue, asimismo y sin duda, una experiencia significativa, ya que allí pudo apreciar las grandes telas de tema histórico premiadas con medallas en ese certamen.⁹ Las obras de Ulpiano Checa, Francisco Javier Amérigo o de Salvador Viniegra, así como muchísimas otras presentadas en aquella exposición seguramente se mantenían en la memoria de nuestro pintor y debieron servirle de guía o como elementos de motivación para emprender la resolución pictórica de su veta histórica.

Junto con la historia y el costumbrismo, otro género que comenzaba a despertar interés en esta edición del Salón madrileño fue la pintura de paisaje, “la que está haciendo los más visibles progresos”. Entre otros, se expusieron trabajos de los artistas formados con Carlos de Haes en la Cátedra “Paisaje” de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y en relación con ello el crítico Pedro de Madrazo, en un comentario publicado en el diario *La Ilustración Artística*, elogiaba a doce paisajistas, los que “comienzan a tomar directamente del natural lo que antes se pedía

7 Con gran recepción y baile de gala, el 1 de mayo de 1897 fue el día de la instalación e inauguración oficial del cuadro en la ciudad de Paraná, en el Salón Blanco de la Casa de Gobierno de Entre Ríos, donde se encuentra hasta la actualidad.

8 Siguiendo el modelo francés, las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes comenzaron a funcionar en Madrid en 1856 por decreto de la Reina Isabel II. A partir de 1878, su modalidad fue trienal. Cfr. Pantorba, B. de (1980). *Historia crítica de las exposiciones nacionales celebradas en España* (p. 25). Madrid: Editorial Ramón García-Rama.

9 Al implementarse estos salones por parte del Estado español, el cultivo del cuadro de historia experimentó un gran impulso, pues a esas obras se concedían los primeros premios de estos certámenes (Díez y Barón, 2007, p. 52).

prestado a otros pintores” (20 de junio de 1887, p. 202). Entre ellos, destacaban Jaime Morera o Manuel García Rodríguez. Para Madrazo, afortunadamente las obras de estos pintores estaban libres de “la funesta moda de colorear sin dibujar”, y en su extenso comentario, se mostraba abiertamente contrario al impresionismo, que calificaba como “esa rabia seudorealista que se complace en no dejar a salvo nada bello, nada noble, nada superior”. Esta actitud reaccionaria, en abierta oposición hacia uno de los movimientos artísticos fundamentales del siglo XIX francés, se entiende en un clima que promovía el cultivo de un realismo naturalista, producto en gran medida de la poderosa gravitación ejercida por el arte de Velázquez. Su presencia fue tan fuerte que atraviesa también todo el arte de la España de fines del siglo XIX y, como expresa Carmen Pena (citada por Arias Anglés, primer semestre de 1986, p. 167), generó un impacto trascendental, por lo que el velazquismo lumínico, de pincelada deshecha pero uniforme, fue considerado como suficiente por los pintores; por ello, en la representación de la naturaleza no consideraron necesaria la incorporación de las técnicas impresionistas. Dentro de esta tendencia, se comprenden mejor y aún se justifican las palabras de Madrazo (20 de junio de 1887), quien sentenciaba que para pintar bien:

Es absolutamente necesario renunciar a las cómodas teorías impresionistas, por lo que se debe dibujar, acusar fielmente la forma y el color de los objetos, y no pagarse puerilmente de notas sueltas, más o menos brillantes, más o menos sentidas (p. 202).

Naturalmente, en ese contexto la pintura de Caraffa, como la de muchos de sus contemporáneos americanos o argentinos, no adhirió a las rupturas propuestas por el impresionismo francés, pero se conectó con otras tendencias pictóricas contemporáneas a él, que hoy podemos entender asimismo como un tipo de lenguaje moderno. Esas asimilaciones y adhesiones, entre las cuales se encontraba el por entonces temprano lenguaje sorollista, se proyectan y se evidencian de una manera muy personal en su obra realizada en Córdoba, especialmente en sus paisajes de la serranía mediterránea.

Sorolla y las alternativas de la pintura de paisajes

Luego de las apreciaciones sobre la pintura de historia, el otro artículo escrito por Caraffa en agosto del año 1923 fue publicado en ocasión del fallecimiento del pintor español Joaquín Sorolla y Bastida.¹⁰ En ambos casos, Caraffa recurre a una maniobra persuasiva, realizando con inteligencia una paráfrasis, que no debe entenderse como una mera traducción del asunto tratado, ya que expresa con sus palabras ideas y conceptos acerca de los géneros de la pintura. Al explicar, también explora las condiciones que hacen posible la explicación (Crow, 2008).

Antes de entrar a examinar ciertos aspectos de este escrito particular, creo necesario puntualizar algunos rasgos de “la vida y obra” de Sorolla y su vinculación con la temática del paisaje. Ligado al movimiento naturalista europeo de fines del siglo XIX, desarrolló una brillante carrera que le reportó fama internacional, prestigio social, muy buena posición económica, múltiples seguidores y también una polémica recepción crítica (García, 1989). Su trayectoria siguió un derrotero similar al de muchos pintores europeos del cambio de siglo: estudios académicos, influencia de pintores contemporáneos de origen local, realización de copias de Velázquez en el Museo de Prado, exposiciones nacionales y la beca a Italia. Tras un viaje a París, la exposición del francés Jules Bastien-Lepage y sus teorías de pintura al aire libre, y luego la exhibición del alemán Adolf von Menzel ejercieron una gran influencia en el joven artista español. Junto con ello, la revelación de los pintores nórdicos interesados en la representación de efectos lumínicos, particularmente Andrés Zorn. Así, Sorolla irá abandonando paulatinamente la pintura social y las escenas de costumbres para dedicarse a plasmar en sus cuadros la naturaleza, brindando al mundo una visión radiante y optimista de una España moderna. El característico lenguaje luminista con el que se identificará a Sorolla tiene su base en las enseñanzas del valenciano Ignacio Pinazo, ya que fue este pintor quien descubrió e instituyó como paisaje a las playas de intenso sol de la región de Valencia. Este viejo maestro y amigo le hizo descubrir a Sorolla el realismo moderno italiano, representado en especial por los macchiaioli, que en los relatos de la historia de la pintura del siglo XX quedaron en segundo plano. De esta manera, el realismo y el impresionismo francés se conocerán menos o tardíamente en el ámbito de los pintores españoles y, por ello, habrían de tardar en comprenderlo y aceptarlo.

¹⁰Nace en Valencia el 27 de febrero de 1863. Hijo de Joaquín Sorolla Gascón y de Concha Bastida Prat. El 17 de junio de 1920 sufre un ataque de hemiplejía y muere el 10 de agosto de 1923 en Cercedilla (Madrid). Al día siguiente se trasladan sus restos mortales a Madrid, para enterrarlo el 13 de agosto en Valencia.

Es importante remarcar aquí que el éxito del cromatismo lumínico de Sorolla se explica en el contexto del naturalismo regionalista del paisaje español, que mantuvo el ideal de conservar sus huellas de identidad territorial local unida a la tradición, especialmente a la estela velazquiana. Todo ello, en el marco de la experimentación moderna sobre la luz y el color del que participó la pintura de fines del XIX europea y norteamericana.¹¹ Según lo fundamenta la ya citada historiadora del arte Carmen Pena, esto sucedió en España y, además, en las periferias del arte occidental que no participaron de las propuestas más revolucionarias de aquel fin de siglo, sino que propusieron un entendimiento propio del paisaje naturalista asociado con ideas históricas vernáculas. En muchas ocasiones, estas ideas estuvieron cargadas de reivindicaciones identitarias en concordancia con el sentimiento de pérdida de la centralidad histórica española (Pena, 2016).

Tras una primera lectura del texto aparecido en *Los Principios*, comprendemos que la muerte de Sorolla le brindó a Caraffa la posibilidad de redactar un extenso y elogioso obituario, en el cual resalta:

Este artista quedará en la historia como el prototipo del gran colorista. Efectivamente su paleta era luminosa y rica en matices, sin falsear los tonos del natural, como algunos modernistas, y su rapidez, brío y seguridad del toque en su factura lo hicieron destacar como estrella de primera magnitud; bastarían por ejemplo doce cuadros de su gran época de la playa valenciana, su “Triste herencia” y unos seis retratos elegidos, para darle fama impercedera (14 de agosto de 1923, p. 1).¹²

En la continuidad de su lectura, y tras un análisis más detenido, se nota la evidencia de una tensión, en una clara contradicción con lo expresado en el escrito precedente, ya comentado. Aquí, Caraffa se posiciona abiertamente como defensor de la pintura de paisaje, aquel género

¹¹ Para una aproximación más clara del tema puede consultarse “Impresionismo Americano”, edición a cargo de Katheribe M. Bourguignon. Con textos de Richard Brettell, Frances Fowle y Katheribe M. Bourguignon. Catálogo profusamente ilustrado, publicado por el Musée des impressionnismes Giverny, las National Galleries of Scotland, el Museo Thyssen Bornemisza y Éditions Hazan en colaboración con la Terra Foundation for American Art. Giverny, 2014.

¹² El cuadro *Triste herencia* es un óleo sobre tela del año 1899 que mide 212 x 288 cm. y se conserva actualmente en la Fundación Bancaja de Valencia. Existe mucha información sobre la historia del cuadro. Cfr. Garín, F. y Tomás, F. (2006). Pintar un mundo moderno. El tema social en Sorolla. En AAVV, *Sargent / Sorolla* [catálogo de exposición] (pp. 29-52). Madrid: Museo Thyssen Bornemisza.

que había defenestrado un año antes desde las mismas páginas del diario *Los Principios*. Y en relación con este “nuevo” posicionamiento sostiene que:

Sorolla, con su luminosidad, concretándose solamente en escenarios de la naturaleza en pleno sol y con el pincel mata de un golpe los cuadros de historia, del abuso de los episodios históricos que fueron muchos malamente interpretados, salvándose el de Pradilla, “El testamento de Isabel la Católica” de Rosales, “La conversión del Duque de Granada” de Moreno Carbonero, “La rendición de Granada” del primero de los nombrados y algunos otros más que quedarán como testimonio de gran arte; abre un nuevo horizonte cerrando el libro de la historia y mostrando el de la naturaleza que por sí sola es inspiradora de obras de alto valor. (14 de agosto de 1923, p. 1).

64

De la misma manera que en el texto publicado el año anterior, Caraffa hace gala aquí de sus conocimientos a la hora de escribir, demostrando erudición sobre la historia del arte y utilizando un léxico técnico que sobresale por su precisión, en la propiedad de la terminología con que describe las cualidades artísticas de la obra de Sorolla. “Cerrando el libro de la historia” enaltece ahora la naturaleza, exhortándola como la más elevada fuente de inspiración para que los artistas concreten sus pinturas de paisajes “de alto valor”. En otro tramo del escrito sostiene, con una ideología evolucionista y un sentido pragmático, que el camino que siguió Sorolla en el arte fue el mismo que han seguido otros célebres artistas como Sargent, Rosales o Fortuny.¹³ Ellos se formaron siguiendo la atmósfera de Velázquez y luego, con la observación del natural, hicieron su “camino personal”, pero “ese estudio serio basado en los famosos maestros les dio después el sello de grandes con que pasan a la historia”. Con giros de lenguaje propios del clima de época, continúa aquí una especie de magisterio no exento de alardes autorreferenciales. En efecto, con habilidad y gran sentido de la oportunidad, Caraffa “aprovecha” la situación para incluir dentro de los comentarios sobre el pintor español la narración de episodios que legitiman su trayectoria y benefician su figura como artista. Ello, en relación con la mención de un episodio acaecido en Roma, cuando relata que una noche, tomando clases en la Academia

¹³El caso de Mariano Fortuny y Marsal (Reus, 1838 - Roma, 1874) o del estadounidense John Singer Sargent (Florencia, 1856 -1925) es un tema que se explorará en futuras investigaciones, ya que resulta de gran interés los puntos de contacto con la obra de Joaquín Sorolla y Emilio Caraffa. Cfr. AAVV (2006). *Sargent / Sorolla* [catálogo de exposición]. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza.

Gigli, acababa de terminar una acuarela “pintada en una sola sesión” cuando entró Sorolla al recinto. Recorriendo cada uno de los trabajos que se ejecutaban, “al llegar y ver el mío exclamó: ¡Qué espléndido vigor! y mirándome me dice: ¿Quién es usted? y el artista que estaba a mi lado le contestó: es un pensionado argentino”.¹⁴ Seguidamente de narrar el episodio, con una clara intención de trascender lo anecdótico, aclaraba que luego esa acuarela formó parte de un álbum que la municipalidad de Roma regaló a la reina Victoria de Inglaterra cuando ésta visitó la ciudad eterna.

Con un claro deseo de “acumulación de capital simbólico”, surge la pregunta referida al porqué de la insistencia en generar exhortaciones de autoafirmación referencial. ¿Era necesario incluir aquí la anécdota romana, sucedida 50 años atrás?¹⁵ En su etapa de madurez, con trayectoria y reconocimiento consolidado, no sólo en el ámbito local, sino con proyección nacional, ¿qué razones lo conducían a su autopromoción? Indudablemente, ello habla de la situación coyuntural del arte en Córdoba hacia la tercera década del siglo XX, que se complejiza con la aparición de nuevos actores o referentes, junto con las pugnas por la obtención de un posicionamiento diferenciado dentro del campo artístico. Esas luchas ya las había promovido Caraffa, con un impulso arrollador hacia finales del siglo XIX, difundiendo propagandísticamente sus ideas por todos los medios a su alcance. En 1901, tras la ya citada querrela sostenida con Andrés Piñero, nuestro decidido artista esgrimía argumentos para denostar a sus colegas cordobeses. Como lo sostiene Marcelo Nusenovich, su principal argumento “era la falta de preocupación por el natural y la mancha constructiva y lumínica”, un testimonio infundado ya que los pintores del “grupo de Córdoba” salían a trabajar al aire libre.¹⁶

Considero que otras de las cuestiones que pueden dar alguna respuesta y explicar en parte la actitud de Caraffa es la presencia, por un lado, de Ricardo López Cabrera, quien en cierto sentido

14 Joaquín Sorolla era un año menor que Emilio Caraffa y el 3 de enero de 1885 se instala en Roma gracias a haber ganado una beca concedida por la Diputación de Valencia. Después de tres meses en la capital italiana, realizó un viaje a París con su amigo y compañero Pedro Gil. Volvieron a Roma en octubre y Sorolla trabajó allí el resto del otoño y todo el año siguiente con maestros como José Benlliure, Emilio Sala y José Villegas, que también le influyeron en aquel tiempo.

15 Según la cronología, al obtener la beca como pensionado argentino y antes de instalarse en Madrid, Caraffa permanece en Roma, por lo menos durante la primera parte del año 1885.

16 El “Grupo de Córdoba” estaba constituido, entre otros, por Genaro Pérez, Honorio Mossi y Herminio Malvino. Cfr. Nusenovich (2015, pp. 390-403).

podría considerarse su “rival” en la arena urbana cordobesa (Bondone, 2018).¹⁷ Por otro lado, el arribo de Fernando Fader al norte de la provincia Córdoba, quien a partir de 1916 se instala en Ischilín y, aunque su obra no tuvo circulación en ámbitos locales,¹⁸ se exhibía con éxito en la galería de arte de Federico Müller ubicada en calle Florida de la ciudad de Buenos Aires.¹⁹ Ello originó una gran fortuna crítica, reflejada en los medios de prensa nacionales, situación de la cual Emilio Caraffa debió estar muy informado. Cuestiones acaecidas durante un período particular en relación con el lugar que ocupan las artes visuales, y particularmente el género paisaje, en cuanto a la capacidad para contribuir a la conformación de un carácter identitario que se venía gestando en Argentina desde décadas anteriores, a la par de la consolidación institucional.²⁰

Como se puede deducir de sus propias palabras, y como lo he demostrado en anteriores investigaciones, el tema referido a la representación de la naturaleza conlleva un gran interés para Caraffa. Ideas, logros, acciones y tensiones que pueden encontrarse asimismo en la tradición occidental de la pintura de paisajes hacia la segunda mitad del siglo XIX, que de una u otra manera se reflejan consecutivamente en la producción pictórica y en los escritos de nuestro pintor.

¹⁷Cfr. Bondone, T. E. (2018). *Ricardo López Cabrera*. Córdoba: ZET. Particularmente interesantes resultan los acontecimientos en torno al concurso para el *plafond* del Salón de Grados de la UNC en el año 1915, en el cual Caraffa y López Cabrera surgen como naturales contrincantes.

¹⁸ Para una mejor comprensión sobre la circulación y la visibilidad pública de la obra de Fader en Córdoba ver Bondone, T. E. (2017-2018) Visto y no visto. La exposición de Fernando Fader en Córdoba en 1942. *AVANCES. Revista del Centro de Producción e Investigación en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba*, (27), 81-90. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

¹⁹ De la mano de su marchand, la carrera de Fader estuvo acompañada por la fama. En los años 1922 y 1923, expuso en Müller con éxito memorable y, luego de una ruptura temporal con él, reanudó sus exhibiciones allí en 1926. En el intervalo, realizó en 1924 una importante exposición retrospectiva en Asociación Amigos del Arte, también en calle Florida. Cfr. Gutiérrez Viñuales, R. (2003). *La pintura argentina. Identidad nacional e hispanismo. 1900-1930* (pp. 56-57). Granada: Universidad de Granada.

²⁰ Para un esclarecedor entendimiento sobre el lugar del paisaje dentro del debate del “arte nacional”, ver Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (pp. 337-346). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Fuentes

Caraffa, E. (31 de diciembre de 1922). Consideraciones sobre arte argentino. *Los Principios*, p. 11 (edición extra de 52 páginas), Córdoba.

Caraffa, E. (14 de agosto de 1923). Recuerdos de Sorolla. *Los Principios*, p. 1, col. 6 y 7, Córdoba.

Bibliografía

AAVV (2006). *Sargent / Sorolla* [catálogo de exposición]. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza.

AAVV (2018). *Sorolla. Un jardín para pintar* [catálogo de exposición]. Madrid: Museo Sorolla.

Arias Anglés, E. (primer semestre de 1986). Los orígenes del «fenómeno» de la pintura de historia del siglo XIX en España. *Academia. Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, (62). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Bondone, T. E. (2003-2004). Emilio Caraffa y la génesis de una modernidad artística en Córdoba. *AVANCES. Revista del Área Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba*, (7), 39-52. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Bondone, T. E. (2006). La Academia y el paisaje en Córdoba. Ver y volver a ver. En J. M. Martínez, (ed.), *Arte Americano. Contextos y formas de ver. Descubre la otra mirada. Terceras Jornadas Internacionales de Historia del Arte* (pp. 177-183). Santiago de Chile: Universidad Adolfo Ibáñez, RIL Editores.

Bondone, T. E. (2008). *Caraffa*. Córdoba: Museo Caraffa.

Bondone, T. E. (diciembre de 2017). A vueltas con los pintores luministas. Algunas

reconsideraciones sobre la obra de Emilio Caraffa y Ricardo López Cabrera. *Separata, revista del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano de la Universidad Nacional de Rosario*. Segunda época, 15(21). Rosario: Universidad Nacional de Rosario. Recuperado de: https://drive.google.com/open?id=1Lazssmf-h_8ppIIr2rjO_bQeghQdJAan

Brunetti, P. (diciembre de 2014). La prensa cordobesa durante la primera dictadura militar (1930-1931). *Cuadernos de H Ideas*, 8(8). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/cps/index>

Crow, T. (2008). *La inteligencia del arte*. México: Fondo de Cultura Económica.

Díez, J. L. y Barón, J. (coords.) (2007). *El siglo XIX en el Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Gracia Beneyto, C. (1989). El Sorollismo: Una aventura insólita. En E. Peel, *Joaquín Sorolla* (pp. 35-53). Londres: Philip Wilson.

Gutiérrez Viñuales, R. (1996). La pintura de historia en Argentina. *Atrio. Revista de Historia del Arte*. (8-9), Sevilla.

Haber, A. (1994). La formación de un artista americano. En AAVV, *El Arte de Juan Manuel Blanes* (pp. 33-78). Buenos Aires: Fundación Bunge y Born.

Madrazo, P. de (20 de junio de 1887). Nuestro Arte moderno. Temores y esperanzas. (Con motivo de la Exposición de Bellas Artes del año 1887). En *La Ilustración Artística*, 6(286), 202-203, Barcelona.

Nusenovich, M. I. (2015). *Arte y experiencia en Córdoba en la segunda mitad del siglo XIX*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Pena, C. (2016). *Sorolla tierra adentro* [catálogo de exposición]. Madrid: Museo Sorolla.

Reyero Hermosilla, C. (1989). *La pintura de historia en el siglo XIX en España*. Madrid: Cátedra.

Ribera, A. L. (1984). La pintura. En *Historia General del Arte en Argentina*, 3 (pp. 111-112).
Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

Rincón García, W. (1986). Francisco Pradilla y la pintura de historia. En *Archivo español de arte*,
59(235), (pp. 291-303). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Cómo citar este artículo:

Bondone, T. E. (2020). Entre la historia y el paisaje. Tensiones en el arte argentino según Emilio Caraffa. *AVANCES*, (29), 53-69. Córdoba: CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28734>

EL ARTE DE PRODUCIR DIFERENCIAS: UNA MIRADA SOBRE PROPUESTAS DE PACO GIMÉNEZ PARA UNA CREACIÓN EN CONTRA DE LA UNIFORMIDAD Y LA CONSTANTE REPETICIÓN DE SÍ MISMO/A

THE ART OF PRODUCING DIFFERENCES: A LOOK ON PROPOSALS BY PACO GIMÉNEZ FOR A CREATION AGAINST UNIFORMITY AND THE CONSTANT REPETITION OF HIMSELF

Dr. Marcelo Comandú

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
marcelocomandu@yahoo.com

Recibido:
25/09/2019

Aceptado:
13/03/2020

Resumen

En este escrito observaremos prácticas propuestas por el profesor Paco Giménez en sus clases de Formación Actoral III de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la UNC, que tienen el objetivo de enfrentar al/la estudiante a una producción diferente de sí mismo/a, para la producción de un devenir-diverso a lo expuesto hasta el momento durante su recorrido en la carrera. Reflexionaremos sobre el valor de la producción de diferencias en la creación, a partir de las palabras del docente y la observación de sus clases, analizando algunos de los ejercicios propuestos y descubriendo las concepciones que los sustentan. La propuesta del docente se ciementa en una mirada sobre el/la actor/actriz como dramaturgo/a y constructor/a de su propio acontecer en la escena, metodología muy arraigada en Córdoba y de la que Paco Giménez se ha convertido en uno de los mayores referentes.

Palabras claves

actuación, devenir, diferencia, singularidad



Abstract

In this writing we will observe practices proposed by Professor Paco Giménez in his classes of Actoral Training III of the Degree in Theater of the Faculty of Arts of the UNC and that have the objective of facing the student to a different production of himself for the production of a becoming-diverse to what has been exposed so far during his career journey. We will reflect on the value of the production of differences in creation, based on the words of the teacher and the observation of their classes, analyzing some of the proposed exercises and discovering the conceptions that sustain them. The teacher's proposal is based on a look at the actor/actress as a dramatist and a builder of his own events on the scene, a methodology deeply rooted in Córdoba and from which Paco Giménez has become one of his greatest referents.

Key words

performance, becoming, difference, singularity

El/la actor/actriz como creador/a

En las clases de Formación Actoral III observadas en el año 2016 (actualmente denominada Actuación III) –perteneciente al tercer año de la Lic. en Teatro de la UNC– dictadas por Paco Giménez,¹ es clara la concepción de actor/actriz como creador/a escénico/a y en un movimiento de apertura al acontecimiento del que necesita extraer su actuación. Durante la primera parte del año, el/la estudiante es arrojado/a a improvisaciones en las que se ve obligado/a a interactuar, sin un guion que cumplir o personaje que representar, sino que es expuesto/a a la presencia de sí para un otro y, en interacción, a encontrar las herramientas que constituyen su oficio. Por supuesto, guiado/a por consignas provistas por el docente, pero sabiendo que es ahí, en la arena que materializa la performatividad del teatro, donde se encuentran los recursos que irá corporizando en la experiencia.

Es claro en su propuesta que la actuación se manifiesta plenamente cuando se accede al cuerpo-voz como territorio de devenires; mas apela también a una inteligencia o capacidad de pensar la actuación en el acto mismo de actuar, donde el pensamiento se manifiesta como línea de fuerza fundamental al interior de la creación. Podríamos decir que los/as estudiantes se ven expuestos/as tanto corporal como intelectualmente, y ese esfuerzo corporal-mental del estar-en-situación y comprender su “acceso a” o “posición en” la escena es clave para la producción de una actuación situada.

Por otro lado, en sus clases, Paco sostiene que pensar es siempre “pensar contra el cliché, si

¹ Paco Giménez egresó de la Universidad Nacional de Córdoba con el título de Licenciado en Teatro en el año 1974, poco tiempo antes del golpe cívico-militar de 1976, época en la que decidió radicarse en México. Allí continuó su trabajo con el grupo La Chispa –iniciado años antes en Córdoba–, y se vinculó al grupo teatral Circo, Maroma y Teatro, y a las artistas Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez. En 1983, regresó a Córdoba, fecha en que aconteció el final de la dictadura y vuelta a la democracia con la presidencia del Dr. Raúl Alfonsín. En ese momento, comenzó una actividad ininterrumpida de formación y creación que ha influenciado –e influencia actualmente– a numerosos/as artistas del teatro local y de otras ciudades y provincias argentinas. En 1985, presentó *Delincuentes comunes*, dando inicio a una larga trayectoria de producción artística reunida en el Teatro La Cochera, espacio del que es fundador y donde se sigue desempeñando como director, actor y docente. Actualmente es Profesor Titular por concurso en la cátedra Actuación III de la Licenciatura en Teatro del Departamento Académico de Teatro, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. En Buenos Aires, se ha destacado por su dirección del grupo teatral La noche en vela.

no es reproducir lo que ya está, un eslogan". Y que el teatro es un lugar donde "el espectador se sienta para ver cómo un actor le hace notar cosas que él no ve. ¿Si no para qué estarían los actores?"² En estas palabras vemos que, para Giménez, el/la actor/actriz necesita trabajar desde una ampliación de la visión y el pensamiento, pensando en contra de lo que por cliché se instala como lugar común del pensamiento. Ampliar sus registros del "ver" y "pensar" para invitar al espectador a un "ver" y un "pensar" ampliados, y que ponga la lupa sobre lo singular de los acontecimientos.

En particular, a Paco le gusta ver cómo sobreviven los/as estudiantes en las consignas que propone. En una entrevista que le realicé en el año 2017, confiesa: "dada una consigna, dada una propuesta de escena o de trabajo, veo a través del cuerpo cómo sobrevive la persona". Paco Giménez dice observar, entonces, lo que un/a estudiante/actor/actriz "hace, lo que habla, cómo pronuncia, cómo usa los tiempos", para profundizar en la comprensión que tiene de esa persona y para poder responder con una propuesta a medida.

Como maestro y director, Giménez hace el trabajo de diferenciar el temperamento del carácter de los/as estudiantes y actores/actrices con quienes trabaja. Según sus palabras, el "temperamento" es

el voltaje interior, algo innato que trae, un fervor, un fuego, un brío, un tipo de energía; mientras el carácter es todo eso que uno ha ido formando para relacionarse con el exterior, para ocultar, para defenderse, para atacar, para luchar, para negociar (Paco Giménez, entrevista realizada por el autor, 2017).

En sus consignas, apunta a que los/as estudiantes despierten su temperamento en la experimentación –sin importarle tanto el carácter, que según su mirada suele dar resultados menos interesantes–, para ofrecer desde allí propuestas creativas y vivas. Así, busca despertar la expresión de un temperamento que deje expuesta a la persona en sus deseos y pulsiones íntimos y que, a su vez, transforme –en su exposición– al cuerpo-voz que los materializa. También los/as estimula a la producción de un pensamiento ágil que pueda reconocer los resortes y recursos que potencien esas expresiones o que las desencadenen, desencadenando nuevamente el temperamento en una espiral creativa.

² Palabras de Paco Giménez registradas en observaciones de clases de la materia Formación Actoral III de la Licenciatura en Teatro, FA, UNC, realizadas por el autor. Sin publicación, 2016.

La posibilidad de desencadenar el temperamento, la visión aguda y el pensamiento ágil comienza, en actores y actrices, con un trabajo de contacto profundo con “lo que hay”, que es “principio de realidad” para cualquier desempeño escénico. Paco dice a sus estudiantes:

Quando actúan tienen que darse cuenta de qué está sucediendo en la escena, cómo es el vínculo con el compañero, cómo es el trabajo en el espacio, cómo se está manejando el ritmo; si realmente hay escucha en el otro o en uno frente al compañero. Tomar contacto con lo concreto, lo que está sucediendo en ese instante, lo que vemos, lo que captamos, para empezar a develar lo que está ocurriendo (Paco Giménez, observaciones registradas por el autor, 2016).

Para el maestro y director, “no se trata de poner vida, sino de crear vida”. En el pensamiento paqueano, actuar no es dar vida a una construcción dramática dada *a priori*, sino crear vida en la construcción de una ficción a partir de “lo que hay” y en sintonía constante con lo que efectivamente acontece. Paco advierte los peligros de un mero “fabular” en teatro. El valor está puesto en hacer crecer las situaciones, haciéndose cargo de lo que en ellas está pasando. El docente reitera en sus clases que “hay que ser auténtico, hay que hacerse cargo”, para desde ahí hacer crecer la situación (Paco Giménez, observaciones registradas por el autor, 2016).

A diferencia de lo que persiguen otros/as maestros/as cuando muestran los componentes del teatro desde el abordaje de obras clásicas, de sus personajes y situaciones dramáticas, Paco busca que el/la estudiante comprenda esos elementos desde un sumergimiento prematuro en la escena, como un/a actor/actriz desamparado/a que va construyendo su propia independencia en la prueba y el naufragio, pero que, por sobre todo, necesita encontrar los impulsos de su deseo y los mecanismos para operar desde ahí, en contacto con lo que el acontecimiento provee como principio de realidad de toda ficción posible (lo que hay) y con un pensamiento ágil, desde una mirada que escudriñe y aporte a la comprensión de cómo componerse con la totalidad de los elementos que lo componen.

Por otro lado, esgrime la “voluntad de exhibición” de quien actúa como un motor imprescindible de toda creación escénica.

El que no se exhibe no existe y el actor debe hacerse notar, salir, dar un toque de artificio, dar un despegue, porque la realidad se queda ahí, donde está. Los

recursos actorales que trabajamos son para poder salir de la carnadura vulgar que uno tiene cotidianamente. Pero en la carnadura vulgar hay material interesante, hay materia prima. Por ejemplo, cómo uno capta el mundo, los herrumbres que lleva adentro, lo que le toca cada día, lo que cuesta, lo que alegra..., y ese también es un material interesante, pero se tiene que combinar con elementos de artificio para que despeguen, para que hagan juego, si no se quedan en una cosa absolutamente personal. Pero dedicarse solamente al artificio tampoco, porque se necesita entrar en un juego con otros elementos que les arranquen algo interesante, singular, que cada uno tenga (Paco Giménez, observaciones registradas por el autor, 2016).

Vemos entonces que, para Paco Giménez, hay un artificio al interior del suceder escénico – como lo netamente teatral y lo exhibitorio que todo actor o actriz desencadena movido/a por un deseo y una voluntad de exposición– combinado, por otro lado, con una realidad más personal e íntima, arrastrada en ese movimiento hacia afuera. Según las palabras de Paco, ambos aspectos son necesarios para dar carnadura al acto de escenificación: artificio e intimidad. En la “carnadura vulgar” preexiste lo íntimo como material humano insoslayable al momento de crear desde la propuesta del/la actor/actriz, pero que necesita de un “toque de artificio” para “hacerse notar”, para exhibirse.

Según el estudiante Rodrigo Cabrera, Paco insiste en que “un actor es categórico, es alguien que dice: aquí estoy, quiero que me vean” (Rodrigo Cabrera, entrevista realizada por el autor, 2017).³ Él estimula en el/la estudiante una voluntad de exponer/se, de mostrar/se, de hacer/se visible; mas Cabrera advierte que también estimula una voluntad de conducir, de llevar o arrastrar al otro (espectador/a o compañero/a de escena) en su propuesta. Recuerda dos categorías trabajadas en clase para pensar esa capacidad de conducción: una es la del “morboso, que te lleva a donde querés ir sin que lo sepas”, frente a la del “perverso, que te lleva donde no querés ir sin que lo sepas”. En ambos casos, el/la conducido/a no está sabiendo adónde es llevado/a, y en algún momento –aclara el estudiante– puede encontrarse disfrutando o sufriendo “en un lugar donde no sabía que estaba yendo”.

A través de las clases de Paco Giménez, Rodrigo Cabrera comenzó a pensar en el/la actor/actriz “como quien conduce, categórico, que se planta, que quiere llevar, que genera una atracción para llevar, que es voluntad, ahí, parado al frente de la gente y diciendo: yo te voy a conducir”.

³ Todas las citas a Cabrera son extraídas de dicha entrevista.

El arte de producir diferencias: una mirada sobre propuestas de Paco Giménez para una creación en contra de la uniformidad y la constante repetición de sí mismo/a.

COMANDÚ, M. [71-88]

Pero dice: “que al mismo tiempo no se note”. “Dar su merecido” tanto a actores/actrices como a espectadores/as –idea propuesta por el propio Paco– sería, entonces, darle a alguien lo que quiere pero que no se anima a pedir o a lo que no sabe conducirse.

Darte tu merecido es llevarte a donde querés, quizás sin que lo sepas, que es, al mismo tiempo, una magia del actor. Yo conduzco pero que no se note, yo te llevo pero te sorprenderás cuando llegues, cuando ya estés lleno de eso o ya estés en ese lugar. Creo que eso es algo especial del teatro (Rodrigo Cabrera, entrevista realizada por el autor, 2017).

Crear y conducir al otro a un lugar del disfrute o del sufrimiento, o a un lugar donde se disfruta del acontecimiento, ya sea gozando o sufriendo. De golpe, encontrarse ahí –alguien– sin darse cuenta de que fue conducido/a a un lugar donde no hubiera podido llegar por propia voluntad. Según Cabrera –que había visto recientemente el espectáculo *Pintó Sodoma*, dirigido por Giménez–: “la obra de Paco gira en torno al poder del placer como disrupción”. En ese sentido, podemos pensar a actores y actrices como creadores/as de esas zonas disruptivas de un placer y un disfrute –gozoso o sufriente– compartidos y como conductores/as hacia esas zonas de placer, de modo que el otro no logre percatarse hasta sentirse finalmente ahí.

Tomás Gianola, Adscripto en la cátedra que dicta Giménez, observa que el maestro “apunta mucho a la decisión del actor. El actor tiene que decidir ahí. Para Paco, es importante que el actor decida lo que está haciendo y haga lo que realmente lo mueve” (Tomás Gianola, entrevista realizada por el autor, 2016).⁴ Ve que hay un tratamiento de actor/actriz como dramaturgo/a, en el sentido de quien construye dramaturgia desde sus decisiones *in situ*, en la escena misma. Recuerda la propuesta del maestro: “cuando no sé qué hacer, espero..., miro..., veo”. En el mirar, se habilita un espacio propicio para el entendimiento de la escena y la extracción de la actuación desde lo que la escena posibilita, pero también, desde lo que el/la propio/a actor/actriz comprende que es su modo de composición con los otros elementos y lo singular de su propuesta en el concierto de sucesos.

Como director, Paco extrae sus directivas del acontecer. Por ejemplo, Gianola recuerda que en ocasión de construir el espectáculo *Gargantas*, en el que actuó junto con otros/as jóvenes artistas, Paco –en el rol de director– observaba los cuerpos y el espacio, y de esa observación

4 Todas las citas a Gianola son extraídas de dicha entrevista.

extraía directivas que potenciaban a uno y a otro. Fue claro para el actor el uso decididamente consciente que Paco hizo de su altura y la longitud de sus brazos, que extendidos tocaban dos columnas a sus costados y daban la imagen de cantar sosteniendo el techo. Dice Gianola: “estaba muy presente en lo que estaba pasando ahí, vio las columnas, me vio a mí, me vio alto, me dijo: abrí los brazos”, pues Paco “apunta a lo particular de cada uno, que cada uno explore su particularidad. Entonces eso, inevitablemente, hace que se vislumbren las diferencias con los otros”

En esta directiva, Paco tomó una decisión sonoro-visual en el modo de presentar la canción y al actor-cantante. Tomó sus decisiones a partir de lo que vio como relación posible entre el cuerpo y el espacio, dando una dimensión visual al canto, atendiendo a la presentación corporal-vocal del actor-cantante que el teatro requiere y al cuerpo particular del actor que exhibe su propia diferenciación como un elemento para construir dramaturgicamente.

78

El mismo valor del mirar que Paco otorga a su trabajo como director y dramaturgo escénico, pareciera pedírselo a actores y actrices como proponentes de sus producciones al interior de una improvisación. Se plantea, entonces, un diálogo entre director y actor/actriz –entre maestro y estudiante– de fronteras porosas. Ambos son autores/as de lo que se va construyendo. En un plano del trabajo, el de la singularidad actoral, el/la actor/actriz necesita convertirse en quien decide, en una especie de dramaturgo/a que dará sentido a la escena desde su inserción propositiva y desde esa mirada aguda que opera en su toma de decisiones. Según Gianola, muchas consignas actorales de Paco potencian el carácter dramático de los modos de estar, hacer y hacerse presente de un/a actor/actriz; es decir, no sólo extraen de él o ella una actuación, sino también una construcción de sentido que hace a la dimensión dramática de la obra a partir de sus propuestas y, muchas veces, de sus características personales y singulares, puestas en fricción con las de los/as compañero/as de escena.

La actuación como puesta en juego de identidades

Paco Giménez trabaja las semejanzas y diferencias como disparadores de relaciones en las que los/as estudiantes tejen una red de miradas para descubrir y descubrirse. Propone la agudeza de la mirada como zona de manifestación de una inteligencia actoral, donde el cuerpo, el ojo

y el pensamiento construyen una tríada que –atenta al escudriñamiento con que se mira al otro, con que se observa el vínculo y sus cualidades– pone en movimiento ideas y acciones a partir de una extracción: extraer del acontecimiento las partículas compartidas por semejanza o diferencia, por acuerdos o fricciones, descubriéndose cada uno/a a sí mismo/a en ese vínculo.

Observemos un par de consignas desarrolladas durante la primera mitad del año de cursado de la materia. Una de ellas consiste en caminar por el espacio, en grupo numeroso (siempre la cantidad de estudiantes en la universidad pública es numerosa) y detenerse ante un/a compañero/a con quien cree tener alguna semejanza, mirarse y descubrir lo que los/as asemeja, para finalmente abrazarse cuando eso en común se deja ver y desde allí, dejar actuar el vínculo.

En otra consigna, el maestro pide que cada estudiante escriba en un papel el nombre de dos personas que nunca hayan trabajado juntas, para formar una pareja teatral. El ejercicio se denomina “¿Qué hacemos juntos?”. Esa pareja deberá construir una escena en la inmediatez de una improvisación, sin un conocimiento previo del otro, sin algo que los/as asemeje por hábitos compartidos. Al respecto, Paco dice:

Yo pedía que me dijeran de manera anónima, bien de chismoso, aquellos que no se llevaban, que nunca trabajaban juntos, que tuvieran curiosidad de ver qué pasaba si los unía, algo que ahora es tema de los *realities* de la TV. Justamente, a la gente que está en polémica, a los separados, por ejemplo, los invitan a los programas de Tinelli, los contratan, para que después haya rencillas, haya de qué hablar; porque suceden cosas en el programa y después les dan de comer a varios programas de chimentos durante la semana con las polémicas que se arman, que a la vez tienen una base real y una recreación, porque comienzan a jugar con la situación de los protagonistas. Lo hice para ver qué fricción, qué chispazo provocaba el quehacer común entre dos personas que no se elegirían nunca, por enemistad, por incompatibilidad, por diferencias, por enojos, por cosas que han pasado, vaya a saber... (Paco Giménez, entrevista realizada por el autor, 2017).

Se puede ver, en la realización de esta consigna, el obraje por dificultad de los/as estudiantes, tratando de poner en movimiento su inteligencia actoral para entender cómo construir con otros/as. Para Paco, allí los/as estudiantes demuestran si realmente reconocen qué es lo que los está uniendo –o separando– del/la compañero/a. Al maestro le interesa ver a sus estudiantes en el desafío de atravesar una consigna como un dilema, una exigencia que los saca de su lugar de confort.

Por otro lado, podemos pensar que esta consigna, al ampliar el propio espacio de entorno a partir de la incorporación de una relación extraña, posee el potencial de provocar en el/la estudiante una apertura hacia la diversificación de sus registros expresivos. Podríamos conjeturar que, observando al otro en su distinción y singularidad, un actor o actriz puede procurarse el reflejo de su propia distinción. El trabajo convoca a devenir juntos/as, hacer singularidad en torno a otro, observando lo singular del otro desde una confluencia conflictiva, un roce de singularidades. Producir una articulación de cuerpos que se saben extraños, en el sentido de que todos lo son al punto de asemejarse. Finalmente, la extrañeza radica en la diferencia que cada actor/actriz pueda provocar en sí, es decir, no por comparación de dos, sino por mutación de uno/a, pero atravesando la experiencia de verse reflejado/a una y otra vez en otro.

Es interesante observar cómo las consignas de Paco Giménez apuntan a la fricción como dinámica productiva y a que los espacios de encuentro operen, más que como habilitadores de semejanzas, como espacios de riesgo donde el otro siempre brinde una distinción desde donde construir. Podríamos pensar que ese otro –que aun pudiendo ser semejante en algunos aspectos, siempre es diferente– posee el potencial de mostrar al/la estudiante –a modo de reflejo– la diferencia que de él/ella pueda despegar en relación consigo mismo/a, casi como tocándose o viéndose desde un afuera al mismo tiempo conocido y extraño.

Este juego de miradas e identidades en fricción desemboca en la última consigna del año: el “Giro actoral”, en el cual el/la estudiante debe producir un trabajo unipersonal a partir de la selección e indagación de un personaje famoso de la literatura teatral. Entre actor/actriz y personaje literario debe emerger un tercero: el personaje teatral creado por el/la artista y que se produce ahí, en el juego de tensiones entre identidades arrojadas a la arena teatral.

El personaje seleccionado debe tener una particularidad: presentar marcadas diferencias con el carácter que suele mostrar quien lo abordará en escena. Es decir, debe interesarse en él no por sus similitudes, sino por lo que los/as distancia. Paco pide al/la estudiante que opere un “giro actoral” que persiga –a través de la hibridación con un personaje que ostente diferencias– una construcción de sí diferente a sus modos habituales de mostrarse, actuar y resolver la escena. El/la estudiante se ve obligado a buscar, a través de esta consigna, la hibridación con un personaje que, por su diferenciación, le abra las puertas a su versatilidad.

Encarar cualquier tipo de desafío, eso es ser un actor, un intérprete versátil. Vayan viendo hacia dónde necesitan girar y qué es lo que hace falta conseguir para quebrar

un poco esa imagen o esa apariencia que han tenido como intérpretes hasta ahora, para, por ejemplo, sorprender con un aspecto diferente a los compañeros y a ustedes mismos; renovar algo e innovar algo en el propio repertorio de cosas actorales. Luego van a poner el ojo en algún personaje teatral famoso que los ayude a producir ese giro. El propósito es salir y sorprender a los demás con una imagen distinta. Poder dar ese batacazo, mostrar esa idea distinta de sí mismos. Armar una escena donde se los vea luciéndose con carácter y recursos novedosos. Suena muy ideal, pero es algo a conquistar, a querer que suceda (Paco Giménez, observaciones registradas por el autor, 2016).

Paco propone indagar en lo “medular” de ese personaje; no pide estudiar su parlamento, sino la subjetividad que el personaje expone. La propuesta es construir una actuación, tomando lo medular por sobre lo anecdótico que ese personaje atraviesa en la obra, procurando que ese personaje elegido enfrente al/la estudiante a una característica que en él/ella no reconozca o que reconozca como una dificultad y que asuma como desafío. Dice el maestro:

Después de haberse interesado en el personaje, en base a eso medular, sustancial, que es de una naturaleza que no se parece en nada a mí y que me posibilita un desafío interesante por el tipo de comportamiento, de actitud existencial, por las cosas que ha cometido dentro de su realidad ficticia que es la obra; después de haber averiguado por qué ese personaje tiene cierta fama..., ya que hoy todos quieren ser famosos... [risas]; después de haber averiguado por qué motivo ese personaje se hizo famoso, más famoso que la obra, vayan a la obra y vean cómo lo traen a ustedes, como si se inocularan las características de ese personaje en ustedes, para construir una escena en donde tengan el espíritu de ese personaje. No es para que se aprendan la letra, sino aquello que ha tenido que atravesar, el tipo de emocionalidad, el tipo de carácter. Luego, podrán construir otras anécdotas o juntar personajes diferentes para ver cómo subsisten en otros contextos (Paco Giménez, observaciones registradas por el autor, 2016).

Para realizar este trabajo, antes que nada, es tarea preliminar construirse un perfil propio como actores y actrices. El docente propone un taller donde los/as estudiantes puedan intercambiar ideas en torno al perfil de sus compañeros/as. Ese diagnóstico necesita ser compartido, dialogado, problematizado en grupo, discutido en conjunto, para arribar a un desafío real que

incluya la observación minuciosa del otro, aquel que siempre observa. Un nuevo intercambio de miradas.

Como venimos viendo, Paco Giménez da más valor a las diferencias que a las semejanzas. La semejanza tiende a la unificación, a la homogeneización o uniformidad. En cambio, la diferencia es pura apertura. La diferencia abre la dupla “semejanza-diferencia” y expone al cuerpo a la experiencia de la alteridad y lo plural. Ante la duplicidad, Paco trabaja siempre en miras de una terceridad que se abre por el lado de lo no-idéntico.

Entre las propuestas metodológicas de Paco Giménez, hay una muy importante que opera directamente sobre lo pendular del pensamiento binario: la operación actoral por tríadas, a las que el maestro denomina “trinidadas”. Pareciera que, ante la mirada de Paco, todos los aspectos de la formación del/la actor/actriz pueden ser así planteados.

82

Por ejemplo, en relación con el tratamiento del espacio y lo proxémico, el maestro propone tres formas del sentido: “sentido del orden - sentido de la orientación - sentido del equilibrio”. Pide a los/las estudiantes ordenarse, equilibrarse y orientarse en grupo dándose cuenta de en cuál de las tres opciones están haciendo hincapié, generando un sentido de la composición en el espacio con esas tres variables a partir de las cuales “tienen posibilidades de mirar, tomar una decisión y ordenarse o equilibrarse; hacer algo con respecto al equilibrio o la orientación; hacer para otro lado; cambiar de dirección; ordenarse muchos juntos o uno solo separado de todos los demás” (Paco Giménez, observaciones registradas por el autor, 2016).

En torno a la preparación de las escenas y la forma de operar de un equipo de trabajo, Paco observa tres aspectos indispensables a tener en cuenta para que el trabajo funcione: “lo que hay - lo que sale - lo que se quiere”.

¿Qué es lo que hay? Estas consignas, lo que ustedes entendieron de lo que quería el profesor que hicieran; es lo que entendieron. Lo que hay es también lo que observaron en otros, qué hacían con las mismas consignas que ustedes. Las ausencias de por medio –a clases y ensayos– como una manera de hacer un balance para predisponerse a encarar el ejercicio. Hay que hacerse esas preguntas. ¿Qué más hay?... Los cuerpos..., el grupo que se reúne: tres, cuatro o cinco; todas mujeres o varones..., o lo que sea. Tomar en cuenta cómo es, echar un ojo sobre la realidad, sobre lo que hay, es la base del trabajo. Si no, ¿sobre qué lo hacen?

El arte de producir diferencias: una mirada sobre propuestas de Paco Giménez para una creación en contra de la uniformidad y la constante repetición de sí mismo/a.

COMANDÚ, M. [71-88]

[Después está] lo que sale cuando empiezan a improvisar, las ocurrencias que tienen; por qué no hacemos esto... ¿ven? Lo que va brotando de a poco..., pero ustedes tienen la idea de que en algún momento tienen que llegar a querer algo. Lo que se quiere es algo que hay que conseguir. Esas tres etapas tienen que estar en el momento en que se ponen a preparar la escena (Paco Giménez, observaciones registradas por el autor, 2016).

Otras trinitades planteadas por Paco son:

“llanto - risa - rabia”;
“puto - santo - monstruo”;
“lo público - lo privado - lo íntimo”;
“erecto - laxo - retraído”;
“movimiento episódico - movimiento espasmódico - movimiento continuo”;
“profesional - humorístico - amateur”;
“solemne - dramático - cursi”;
“atraer - conmover - sorprender”.

En el libro *Las piedras jugosas*, José Luis Valenzuela (2004) reflexiona en torno a la propuesta teatral de Paco y dedica un capítulo a este procedimiento. Según el autor, las trinitades vienen a cuestionar un orden planteado por el binarismo imperante en la cultura como forma de sostenimiento del poder, en que la razón opera como línea divisoria de lo que queda fuera o dentro de él.

Frente a un universo que se finge bipolar, un tercer ingrediente irreductible abre una valiosa línea de fuga. Una trinidad, por lo tanto, propone un orden sin prohibir, a la vez, aquello que podría negarlo sin siquiera darle batalla. A través del tercer término, la “trinidad” se desterritorializa de la dupla férrea en la que el Orden quisiera inscribirla (Valenzuela, 2004, p. 52).

Plantear las consignas como “trinitades” abre el juego a una multiplicidad no agotada en un binarismo reduccionista. Las tres opciones muestran lo inagotable de un desequilibrio siempre otorgado por lo impar y lo plural. Por otro lado, el planteo trinitario complejiza el pensamiento

y posee el potencial de poner en duda las identificaciones que los/as estudiantes acarrear, muchas veces cimentadas en el binarismo: inhibido/a-desinhibido/a, alegre-triste, gracioso/a-monótono/a, cerrado/a-abierto/a. Péndulo del que la persona ocupa siempre uno de los polos. Las trinitades muestran un camino de exploración de sí mismos/as por una línea de fuga que pone en foco el valor de una tercera vía y desterritorializa al sujeto-sujetado a atributos asumidos como propios, puestos siempre en un solo costado de la balanza.

Valenzuela (2004) observa que las trinitades son una herramienta dramaturgica, pero no como una maquinaria de estructuración significativa, sino como una “unidad de producción deseante en torno del actor” (p. 52), al modo de las máquinas deseantes de Deleuze y Guattari, componiendo y descomponiendo objetos parciales por acción del deseo, siempre entre flujos y cortes, fragmentos. El/la actor/actriz es invitado/a a transitar la improvisación desde ese lugar, donde lo único dado es esta tripartita plataforma de lanzamiento.

84

El pedido de improvisar se me aparece entonces como una invitación a desplegarme “como persona”, transitada por los vaivenes de mi deseo, antes que “como actor” succionado por los deseos del Otro teatral (o sea, del Público). Se trata de permitirse que el paso de un ingrediente al otro de la trinidad nazca de una “voluntad de acción original” (Valenzuela, 2004, p. 51).

Podríamos sostener, entonces, la importancia de esta propuesta trinitaria que, obligando al/la estudiante a traicionar sus hábitos binarios de pensar y pensarse, desencadena al/la actor/actriz, movido/a por el deseo y por un sentido lúdico-creativo, prestándose a un juego de imparidades en desequilibrio, líneas de fuga que desterritorializan la fijación binaria del “puedo-no puedo”. La tríada muestra la alternativa de un “poder de otro modo”.

Un modo escénico del devenir

Podemos pensar que, en las propuestas de Paco Giménez aquí observadas, el/la actor/actriz se expone como materia a ser transformada por un modo particular del devenir. El término “Giro actoral” remite claramente a un movimiento circular. En este caso –teniendo en cuenta las propias concepciones del artista–, no podemos desligar dicho movimiento a la idea trinitaria

como rompimiento de toda construcción pendular. El tres se puede relacionar con el círculo y con la circulación como movimiento y forma de composición. Un “dar vueltas” que no devela necesariamente el “opuesto” –desde una concepción dicotómica–, sino que desencadena una multiplicidad de posibilidades circulantes. En ese sentido, podemos pensar que el giro propuesto por Paco Giménez no es plano, sino arremolinado. El “Giro actoral” remite a la tormenta, al remolino que hace salir por arriba todo lo que en él se interna, como el movimiento de un tirabuzón que extrae en su arremolinamiento algo que aún no ha sido expuesto. Ese podría ser también el movimiento de Paco como maestro y director, al intentar extraer un contenido nuevo –con sus consignas y observaciones– de aquellos/as estudiantes/actores/actrices que se entregan a la experiencia de sus prácticas y pensamientos sobre el arte de la actuación.

Sus consignas requieren tanto de arrojo físico como de esfuerzo analítico, donde la persona necesita verse –muchas veces, a través de su reflejo en otros o de observaciones externas– para incorporar, poco a poco, dimensiones nuevas a sus aspectos ya conocidos. Por lo hasta aquí observado, podemos decir que esas nuevas dimensiones sólo son posibles por medio de alianzas o acercamientos a zonas de entorno de otros que colaboran en la descomposición de sus fijaciones y recurrencias para componer desde allí subjetividades y corporeidades diversas, siempre expuestas a una nueva relación que desencadene un movimiento creativo que descomponga sus identidades rígidas para incorporar nuevos registros a sus posibilidades ya conocidas.

Es pertinente citar aquí algunos conceptos de Deleuze y Guattari (2012) sobre el devenir:

Devenir no es imitar a algo o a alguien, no es identificarse con él, tampoco es proporcionar relaciones formales. Ninguna de esas dos figuras de analogía conviene al devenir, ni la imitación de un sujeto, ni la proporcionalidad de una forma. Devenir es, a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, las más próximas a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene. En ese sentido, el devenir es el proceso del deseo (p. 275).

Considero que Paco Giménez desarrolla un trabajo que posibilita que sus estudiantes comprendan la actuación como un acto de creación a partir de la extracción de una diferencia de sí mismos/as como un modo particular del devenir escénico. Nancy (2014) sostiene que: “El arte

está ahí cada vez para abrir un mundo, para abrir el mundo a sí mismo, a su posibilidad de mundo, a su posibilidad entonces de abrir sentido, mientras que el sentido ya dado está cerrado” (p. 25) y aclara que: “El sentido del que hablo es el sentido que el arte forma, el sentido que permite una circulación de reconocimientos, de identificaciones, de sentimientos, pero sin fijarlos en una significación terminal” (p. 24). Dejar aparecer aspectos diferentes a los habituales coloca al/la actor/actriz en un lugar de cuestionamiento de sus identificaciones, mas nunca desde un lugar de alejamiento de sí. Ese “otro” posible no es inoculado desde afuera como un “modelo”, sino provocado desde las modificaciones perceptuales de sí mismo/a que los ejercicios actorales desencadenan. Esta extracción se da en un estado de fricción creativa con otros o con la otredad que todo acontecimiento escénico precipita en su manifestación. Deleuze y Guattari (2012) aclaran: “El devenir siempre es de otro orden que el de la filiación. El devenir es del orden de la alianza” (p. 245). Mas una alianza de heterogéneos. Claramente, en la propuesta de Giménez esa alianza se potencia en estado de “fricción”. Paco valoriza la “fricción de diferencias” como acción desencadenante de movimientos desterritorializantes de la expresión, dando lugar a un devenir lúdico de la identidad como procedimiento específicamente teatral y teatralizante.

A través de estas observaciones, nos hemos acercado a un teatro en el que el/la actor/actriz es pensado/a como sujeto del devenir, arrastrando en su dinámica al/la espectador/a, al/la compañero/a de escena y a la obra misma; pero también permitiendo el arrastre que el/llo otro y el acontecimiento escénico desencadenan en sus propias construcciones, siempre atento/a a “lo que hay” como punto de partida desde donde producir diferencias creativas y, sobre todo, poniendo en el foco de la actuación al propio devenir como procedimiento poético.

El devenir no produce otra cosa que sí mismo. Es una falsa alternativa la que nos hace decir: o bien se imita, o bien se es. Lo que es real es el propio devenir, el bloque de devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se transformaría el que deviene (Deleuze y Guattari, 2012, p. 244).

Vemos, entonces, que la actuación como “devenir” se aleja de un enfoque representacional. El devenir no actúa por referencias; sino por fricciones, tensiones, contagios y alianzas creativas, entre otras posibles modalidades, donde la diferencia que un/a actor/actriz da de sí mismo/a no persigue el objetivo de representarse como “otro/a”, sino de mostrarse en el proceso inagotable de siempre estar haciendo-se “otro/a”. De este modo, podemos asegurar que Paco Giménez trabaja en contra de la uniformidad y a favor de una visión del teatro como lugar singular de

El arte de producir diferencias: una mirada sobre propuestas de Paco Giménez para una creación en contra de la uniformidad y la constante repetición de sí mismo/a.

COMANDÚ, M. [71-88]

exposición de singularidades, en búsqueda de actuaciones no cimentadas en una constante representación de sí mismas.

Fuentes

Entrevistas exclusivas para esta investigación realizadas por el autor (sin publicación):

Tomás Gianola (2016)

Paco Giménez (2017)

Rodrigo Cabrera (2017)

Observaciones, realizadas por el autor, de clases de Formación Actoral III de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la UNC, dictadas por Paco Giménez (2016).

87

Bibliografía

Deleuze, G. y Guattari, F. (2012). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Nancy, J.-L. (2014). *¿Un sujeto?* Adrogué: La cebra.

Valenzuela, J. L. (2004). *Las piedras jugosas. Aproximaciones al teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires: INT.



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Cómo citar este artículo:

Comandú, M. (2020). El arte de producir diferencias: una mirada sobre propuestas de Paco Giménez para una creación en contra de la uniformidad y la constante repetición de sí mismo/a. *AVANCES*, (29), 71-88. Córdoba: CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28735>

**LO PRECARIO.
MATERIALIZAR EL VACÍO O LA DESAPARICIÓN**

**THE PRECARIOUS. MATERIALIZING THE EMPTINESS OR THE
DISAPPEARANCE.**

Resumen

El presente artículo intenta sintetizar avances de mi investigación como becaria doctoral de la Universidad Nacional de La Plata. Particularmente, se analizará una serie de la artista chilena Cecilia Vicuña, *Lo precario*, a la luz del concepto de *supervivencia* de Aby Warburg, específicamente el abordaje que del mismo hace Georges Didi-Huberman, para pensar ese modo de operar como posible aporte a las *teorías decoloniales*.

Palabras claves

Latinoamérica, arte contemporáneo, decolonial, supervivencia, precario

Abstract

The aim of this presentation is to synthesize advances in my research as a doctoral fellow at the National University of La Plata. In particular, a series by the Chilean artist Cecilia Vicuña, *The precarious*, will be analyzed in light of Aby Warburg's concept of *survival*, specifically Georges Didi-Huberman's approach to thinking about this way of operating as a possible contribution to *decolonial theories*.

Keywords

Latin America, contemporary art, decolonial, survival, precarious

Prof. Julia Cortese

Universidad Nacional
de La Plata
juliacortese@hotmail.com

Recibido:
30/09/2019

Aceptado:
03/04/2020

Introducción

Cecilia Vicuña es una artista chilena cuya producción hace constante alusión a las raíces latinoamericanas, a los pueblos originarios víctimas del sangriento proceso de conquista y colonización. Trabajando no estrictamente con el pasado, sino con la memoria y el ejercicio del recuerdo, trae al presente un pasado censurado, desprolijo, olvidado, roto. Pone en acto un presente descolonizador.

Desde la década del sesenta hasta la actualidad, trabaja en relación a la metáfora de lo que desaparece, que denomina *lo precario*, materializándolo en diversas propuestas –desde algunas que llevan ese título como anclaje, hasta la utilización de mínimos recursos en su poética–. La Real Academia Española define Precario como “Del lat. *precarius*. 1. adj. De poca estabilidad o duración. 2. adj. Que no posee los medios o recursos suficientes”. La definición sugiere lo indefinido e incompleto, pero yendo aún más a fondo en la etimología de la palabra, Cecilia Vicuña, en una entrevista que le realiza Claudia Donoso en 1987, dice así:

La primera vez que hice arte precario fue en 1966. Sentí la necesidad inexplicable de construir una especie de ciudad con los huesos y las basuras de la playa. Después me di cuenta de que esa acción correspondía a una forma de pensamiento antigua en la cual estaba implícita la idea de ofrenda. Precario viene, por otra parte, del latín *preces*, que significa oración. Eso lo descubrí después, y ahí se me redondeó ese primer impulso salido de ese conocimiento primigenio que yo creo que podemos descubrir en nuestro interior si trabajamos con eso (Vicuña entrevistada por Donoso, septiembre de 1987, p. 46).

Pero, ¿qué sería *lo precario*, esa propuesta artística que aquí interesa abordar? De momento, podría definirse como pequeñas esculturas u objetos, realizados a partir de material que la artista recolecta desde los 60 hasta el presente, el cual dispone y organiza. Como se introdujo, esta serie será pensada la luz del concepto de supervivencia que analiza Georges Didi-Huberman en *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (2009) y en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de las imágenes* (2018).

¿Pervive hoy América antigua?

Abraham Moritz Warburg, conocido como Aby Warburg, nació en Hamburgo en 1866. Estudió Historia del Arte y Filosofía. Se doctoró en 1893 con una tesis sobre Botticelli y la influencia de la Antigüedad en el primer Renacimiento.

Acuñó conceptos fundamentales para el estudio de las imágenes en la cultura, entre ellos el de *Nachleben* (supervivencia o pervivencia).

Durante los últimos años de su vida, de 1924 hasta su muerte en 1929, Warburg dedicó su trabajo a un proyecto que quedó inconcluso, el *Atlas Mnemosyne* o Atlas de la memoria, en el que condensaba imágenes y temas a los que había dedicado gran parte de su vida.

En ese proyecto, concretó sus ideas e intuiciones con respecto al papel que la memoria individual y colectiva desempeña en el proceso de transmisión, el cambio, la latencia y la vuelta a la vida de las *Pathosformeln* (fórmulas del *pathos*). Intentó crear un instrumento, al estilo de los sismógrafos que utilizan los geólogos, que le permitiera captar las “ondas mnémicas” del pasado (Burucúa y Kwiatkowski, 2019).

Sobre tablas de madera forradas con tela negra, se colgaron dos mil reproducciones fotográficas de obras, reproducciones procedentes de libros, material de periódicos y, lo que lo volvía más novedoso en aquella época, material de la vida cotidiana. En un amplio repertorio de imágenes y una muy breve cantidad de palabras, trabajó con materiales que hasta entonces la investigación no había abordado, lo que complejiza su estudio.

Buscó relaciones entre esas imágenes; concretamente, se centró en la migración de fórmulas visuales en largos períodos históricos y la recuperación de esas fórmulas por los artistas para generar contenido.

Se entrará al concepto de *supervivencia* a partir de tres ejes planteados por Georges Didi-Huberman, los cuales resultan clarificadores para abordar dicho concepto: la *memoria* como material de trabajo del historiador, la *imagen dialéctica* y la emergencia de la *supervivencia* a modo de *síntoma*.

El caso de Aby Warburg ilustra la ruptura con la idea de la Historia del arte como disciplina ideal, cronológica y evolutiva. Vale aclarar de entrada que no se refiere aquí a su propuesta como

método o modelo, dado que el autor no buscó proponer una historia del arte, menos una única manera de abordar los casos. Escribió numerosos artículos, pero nunca los desarrolló a modo de escuela. No era de su interés, y hubiese sido prácticamente imposible por el modo en que trabajó.

Lo que trae este historiador hamburgués –si bien tampoco se refería a sí mismo como historiador– es el claro ejemplo de la entidad no científica de la disciplina histórica, el hecho de que el historiador no parte del pasado en sí mismo, sino de la *memoria* como material de trabajo, del gesto de recordar e interrogar. El pasado no está ahí inerte para echar mano, sino que tiene una dialéctica, un movimiento que le es propio, y la memoria, al quitar esa idea de exactitud, humanizaría y configuraría el tiempo mediante una poética, un montaje impuro del saber (Didi-Huberman, 2018).

92

En su *Atlas Mnemosyne*, cruzó imágenes de diversos campos del saber, articulándolos para mostrar complejidades y motivar análisis más profundos. Mediante una estrategia de montaje, vinculó y tensionó diferentes contextos de producción y recepción, planteando la posibilidad de diversas lecturas de la imagen en cada presente y su permanencia en la memoria colectiva.

La resultante sería, entonces, una *imagen dialéctica*, portadora de tiempos heterogéneos, quebrando el modelo lineal para adentrarse en el de heterocronicidad –pensar que el tiempo aloja heterogeneidad, impurezas, que no es cronológico ni evolutivo– y anacronicidad –considerar que las obras alojan su temporalidad específica, un tiempo propio, estético– (Moxey, 2016).

Como tercer eje, se mencionó la emergencia de la *supervivencia* a modo de *síntoma*. Esta propuesta sugiere pensar la historia como una serie de procesos tensos en que el pasado irrumpe, de modo inconsciente, cuando no se lo espera, a modo sintomático, en las cosas minúsculas. Aby Warburg sustituyó el modelo ideal de las “buenas imitaciones” por ese modelo fantasmal en que los tiempos no se calcan sobre la transmisión académica, sino que se expresan por obsesiones, *supervivencias*, reapariciones de formas. La historia del arte se constituiría como un torbellino, un momento perturbador (Didi-Huberman, 2009).

Ahora bien, ¿cómo enlazar este marco con los *precarios* de Cecilia Vicuña? La propuesta consiste en abordar sus obras desde el ejercicio de búsqueda de *supervivencias* –en términos formales, desde la materialidad, el formato y el color– de América antigua. Esto es, preguntarse si en el arte contemporáneo visual latinoamericano aparecen huellas ancestrales.

Si bien no se ahondará en las teorías decoloniales, por haberle dedicado desarrollo en otras ocasiones, bastará decir que el paradigma de la decolonialidad intenta preguntarse por lo propio, no como pureza originaria, sino pensando América Latina como un territorio mestizo donde lo ancestral y lo occidental podrían convivir. En esos términos, Castro-Gómez y Grosfoguel (2007) proponen que no debe entenderse como una misión de rescate fundamentalista o esencialista, sino de, a la hora de producir conocimientos, poner en el centro la diferencia colonial. Se trata más bien de una crítica implícita a la modernidad a partir de las memorias de la colonialidad.

La historia de los pueblos originarios, cuando fue reconocida, se hizo en términos fósiles, como piezas de museo, signo del atraso y la barbarie. Éstos intentaron en primera instancia expulsar a los invasores y luego preservar su propia historia del camino del silenciamiento, su lengua, creencias y modos de vida social y familiar (Mignolo, 2007). La colonialidad penetró en todas esas esferas, dejando una gran herida.

Rastrear esas supervivencias implicaría, de algún modo, retomar esas memorias borradas, censuradas, dejadas a un lado mediante una lógica racial-colonial que legitimó un único modo de conocer, estableciendo un corpus teórico erigido sobre conceptos universales y homogéneos, que nada tenía que ver con lo que se producía de este lado del mundo. De modo muy general, diremos que así el sistema de las Bellas Artes –y sus pares de binomios contrapuestos como forma-función, belleza-utilidad, arte-artesanía, entre otras categorías– arrasó con las producciones de los artistas latinoamericanos de entonces.

Desde este lugar es que se introdujo, al comenzar este escrito, la posibilidad de pensar la lógica de las supervivencias como aporte a las teorías decoloniales, mediante las búsquedas de América antigua en la actualidad global.

Lo precario

Brevemente, se describió *lo precario* como pequeñas esculturas u objetos, realizados a partir de material que la artista recolecta desde los 60 hasta el presente, el cual dispone y organiza. De su raíz etimológica, se rastreó la palabra oración.

Estas esculturas, a las cuales Vicuña nombra *basuritas*, están constituidas por objetos encontrados, basura del paisaje, la calle o el taller. En ocasiones, su modo de producción retoma el carácter de ritualidad de los pueblos originarios, mediante acciones silenciosas, a veces casi imperceptibles que realiza en la vía pública o en la naturaleza –en varios registros puede vérsela en la playa o la montaña disponiendo sus *precarios*–.

En muchos casos, la artista define y sitúa su trabajo en un “todavía no” (Vicuña, 2013), expresión que se materializa en el caso de los *precarios* de un modo muy evidente. El “todavía no” remite a algo inacabado, algo que está por ser, a esa fragilidad de los materiales y recursos que utiliza para la construcción de estos pequeños objetos.

Para el Golpe de Estado de 1973, Vicuña era partidaria de la Unidad Popular de Salvador Allende, convirtiéndose en exiliada. En aquel entonces estaba en Londres, estudiando con una beca. De inmediato, se integró al movimiento de solidaridad con Chile y cofundó Artistas por la Democracia.

Allí lejos de su país, cuenta que hacía lo siguiente: “cada día yo hacía un objeto precario de basuritas que encontraba o en la Embajada de Chile o en las calles de Londres. Andaba todo el tiempo recogiendo basuritas” (Vicuña en Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2014). Lógicamente, es consciente de su acción política, y lo ha manifestado en numerosas ocasiones. Así puede leerse en el catálogo de *Artist for democracy. El archivo de Cecilia Vicuña*, en la reconstrucción que va haciendo junto con Paulina Varas, la curadora: “Sus primeras pinturas fueron presentadas en un estilo que era percibido como ‘primitivista’, pero que era, de hecho, intencionalmente no-occidental, continuando la tradición indígena de socavar las imposiciones coloniales como la pintura al óleo” (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2014). Sus *precarios* lo hacen de otro modo, el gesto político es indirecto, mediante la fragilidad de esos objetos en un gesto silencioso.

En la materialidad, se articulan diversas temporalidades, dando lugar a esa imagen dialéctica que se desarrolló en el apartado anterior. Al abordar el caso de los objetos que la artista produjo durante el periodo de resistencia chilena, podría hablarse de, al menos, una triple temporalidad: ancestral-colonial, dictatorial-resistencia y contemporánea.

Lo precario poetiza en relación con la metáfora de lo que desaparece, así describe la artista el modo en que opera:

Las instalo en una playa y dejo que el mar las borre. Las instalo en un micro para que los pasajeros le pasen por encima. Vengo haciendo eso consistentemente, durante cuarenta años. A eso le doy el nombre general de lo precario, porque nada perdura, y ese es el principio antiguo ancestral de la ofrenda: que la ofrenda al deshacerse, al disolverse, regenera la fuerza vital (Vicuña entrevistada por Goñi, 12 de febrero de 2014).

Esa desaparición podría ligarse únicamente a los materiales que Vicuña dispone. Pero yendo un poco más, ubicándonos desde la lógica de las supervivencias, la desaparición también se dio en los pueblos originarios, en sus modos de ser y producir, en su modo de estar en el mundo. Y avanzando más, la desaparición se dio en el período dictatorial chileno y latinoamericano, cuerpos que al día de hoy no han aparecido.

El Golpe militar en Chile tuvo como principal orientación matar la capacidad de soñar, instaurando una visión del mundo que glorifica el poder y ridiculiza el sueño y su potencial. (...) Sin embargo, la continuidad nunca reconocida entre los rituales de las culturas originarias de Chile y el movimiento social que llevó a Allende al poder renace en cada manifestación estudiantil, en cada protesta multitudinaria en la que el pueblo mestizo sale a la calle (Vicuña en Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2014).

La puesta en acto de los precarios hoy, en la contemporaneidad, podría funcionar como una activación ritual o de ofrenda de esa triple temporalidad

Análisis de un caso: *Paño e'sangre*



Imagen 1. Cecilia Vicuña, *Paño e'sangre*, 1973-1974.

Paño e'sangre (Imagen 1) forma parte de aquella serie de objetos que la artista realizó en Londres, durante la resistencia chilena. Lo construyó como un homenaje a las mujeres vietnamitas, a quienes conoció en aquel entonces. Cuenta que se ató un trapito de seda roja en la mano izquierda y con él anduvo hasta que se deshizo, en honor a esas mujeres (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2014). Ese precario hablaba de ellas, pero también de la resistencia latinoamericana, ese precario era una metáfora del resistir, una metáfora temporo-espacial. Fortuitamente, en la elaboración de este escrito, me encontré con ese relato y ese pañuelo rojo, al que podría dedicarse otro estudio si se lo piensa en la contemporaneidad del pañuelo verde en Argentina... Pero además de lo anecdótico o temático, algunos elementos de *Paño e'sangre* ayudan a rastrear

las supervivencias formales de América antigua. Se tendrá en cuenta: la materialidad, el formato y el color.

Para este precario, Vicuña reunió una rama junto con un retazo de tela. Para abordar esta pequeña escultura, al igual que las demás de la serie, podrían establecerse dos grandes categorías materiales: objetos del natural y textiles, no para pensarlas en dimensiones separadas, sino para organizar el análisis de las mismas. Al igual que en *Paño e'sangre*, en casi todos –si no todos– los precarios están presentes esas dos materialidades.

La artista utiliza en su construcción objetos de natural que recoge en el paisaje, la calle o el taller. Ramas, piedras, palos, plumas, conchas marinas son agrupadas junto con otros elementos, que podrían ligarse a lo textil, tanzas, redes, cables, lanas, telas. En la Guía de la Sala Textil del Museo Chileno de Arte Precolombino (2010), las sociedades de América antigua son descritas como sociedades del tejido, mediando éste en todo el universo simbólico –clases sociales, ritos, la vida y la muerte–. Las mismas vivieron un amplio período de experimentación, cuyos saberes fueron acumulado generación a generación. Sabido es el uso de vegetales y elementos de la naturaleza por parte de los pueblos originarios, por traer algún ejemplo:

hace cinco mil años, se comenzaron a utilizar el algodón y la fibra de los camélidos andinos para la confección de los primeros textiles, algunos de los cuales se hicieron siguiendo la técnica de las antiguas esteras vegetales (...) inicialmente, las imágenes de las máscaras tejidas que coronan sus fardos funerarios fueron pintadas, más tarde las reemplazaron por rostros humanos bordados con pelo de camélido (Museo Chileno de Arte Precolombino, 2010, p. 6)

Vicuña, al igual que sus antecesores andinos, utiliza lo textil y los materiales de la naturaleza para construir objetos simbólicos, portadores de un discurso y una poética, la cual aloja y enlaza con la fuerza vital de la ofrenda, en una triple temporalidad.

Con respecto al formato, *Paño e'sangre* se constituye por una horizontal principal, de la que cuelga una tela en vertical. La disposición no es casual, podría remitir a los antiguos *Quipu* incas, a los que vicuña dedica otra profunda y numerosa serie, también desde los años sesenta hacia la actualidad. No nos detendremos aquí en los *Quipus*, pero sí desarrollaremos algunos de sus elementos formales, como rasgos supervivientes de América antigua en la contemporaneidad



Imagen 2. Quipu con cordeles envueltos en hilos de colores. Fibra de algodón y de camélido. Imperio Wari (500-1000 d.C.), Costa Central del Perú. Probable antecedente de los quipus incas. Colección American Museum of Natural History, New York, N° 41.2/7679 (Fotografía recuperada del sitio web del Museo Chileno de Arte Precolombino).

Esa herramienta inca estaba compuesta por una gruesa Cuerda Primaria de la que descendían sus Cuerdas Colgantes. La materialidad era, como lo describe Radicati

di Primeglio (2006), lana –generalmente de llama y alpaca, aunque también, en menor medida, de venado– y algodón, información que se obtuvo a partir de datos de cronistas y estudios posteriores. Los conocidos hasta ahora fueron en su mayoría realizados en algodón; esto no es raro dado que se han encontrado mayoritariamente en tumbas de la costa, ya que este lugar es mejor para su conservación –a diferencia de las tumbas en sierras, donde el clima no es tan favorable para este tipo de materiales–. Materialidad posible de asociar con el universo textil de los precarios.

Objetos de contabilidad, medición, registro, poesía, y otras varias funciones que los administradores españoles, en general, no podían leer, los Quipus fueron declarados prohibidos en el Tercer Concilio de Lima, en 1583. Constituyendo objetos poéticos, y no herramientas de medición como en su origen fueron pensadas, Cecilia Vicuña toma esa connotación de resistencia que el objeto pasó a tener en la clandestinidad, luego de su prohibición y declaración de idolatría por parte del clero.

La disposición de los precarios es tan frágil como su nombre. Alejándose de técnicas ancestrales complejas –como la del telar, gasa vuelta, tejido reticular, o los sistemas de nudos de los Quipus–, Vicuña presenta piezas de un lenguaje, valga la redundancia, precario, una apropiación del material en el que éste es dispuesto, apoyado, sostenido uno con otro, anudado, atado, colgado. Pero la fragilidad no es tal. Mediante estos procedimientos, crea instalaciones de grandes dimensiones como *Pueblo de altares* (Imagen 3) –compuesta por 117 de estas pequeñas esculturas, dispuestas en el espacio–, la cual formó parte de *About to happen*, su primera individual en Estados Unidos, en el año 2017.



Imagen 3. Cecilia Vicuña, *Pueblo de altares*, 2017.

Con respecto al color, se compone de un neutro –propio de esa rama y los elementos de la naturaleza– y un rojo saturado. La información con que se cuenta de los Quipus no es tan específica como otros de sus rasgos, por el paso del tiempo que conllevó a la degradación de los mismos –vale recordar que varios quipus fueron encontrados bajo tierra, fortuitamente y en pésimas condiciones de conservación– y por el sistema simbólico, aún no descifrado íntegramente. El mismo provenía de los tonos propios de la materia prima o de procesos de teñido de la misma, y su especificidad era fundamental en este sistema de registro, para los usos y funciones que tenía. En el catálogo de *Quipu. Contar anudando en el Imperio Inka* (Museo

Chileno de Arte Precolombino, 2003), se atribuyen algunos significados al color obtenidos por datos de cronistas; así, el carmesí pudo haber representado al Inca, el amarillo al oro, el blanco a la plata, el rojo a los guerreros, el verde a los difuntos y el negro al tiempo. Lo mismo encontramos en el estudio de Radicati di Primeglio (2006), donde se lee que, si los nudos representaban lo cuantitativo –su ausencia simbolizaba, por ejemplo, lo que hoy consideramos el cero en nuestro sistema decimal–, el color simbolizaba qué se estaba registrando; en este caso, se menciona el oro por el amarillo, la plata por el blanco y la gente de guerra por el colorado. La cuestión es que la certeza de estos datos es variable en cada caso y en el estado de algunos pigmentos hoy es difícil determinar con precisión la diferencia entre un rojo, un colorado y un carmesí, poniéndolo en relación con los registros de los cronistas, ya que además operaban otros criterios, como el orden de importancia por la posición en que se ubicaran.

Lo que sí es posible de establecer es su lenguaje visual, las estrategias y recursos formales. En términos de color, Cecilia Vicuña hace también una utilización poética del mismo en su obra. El rojo aparece en gran cantidad de los quipus hallados, así como en gran parte de la producción visual andina y de la obra de Vicuña.

En más de una ocasión, la artista menciona que de niña el haber visitado al Niño del Plomo en el Museo de Historia Natural le impactó tanto que quedó de algún modo sumergida en la esfera imaginaria inca, a sus seis años. Mucho tiempo más tarde, se enteraría de que el niño murió con hebras rojas en su mano, hebras que, recorriendo su obra, registra se encontraban ya presentes en sus primeras pinturas. De este modo, a partir de una referencia que emerge de modo inconsciente, vincula su obra directamente con el pasado ancestral mediante ese hilo rojo saturado que, sostiene, aparece como continuidad del Niño del Plomo, que muere en sacrificio por la vida y el cual aparece en numerosas obras de Cecilia Vicuña, tal como este precario.

Esta noción simbólica del color o la materialidad no implica caer en generalidades o explicar el arte por fuera del mismo. No se está sosteniendo que el rojo signifique una hebra o la continuidad de la vida, sino que se está enfatizando en su decisión formal con respecto a esos indicadores.

Materializar el vacío o la desaparición

Abriendo la exposición *About to happen*, impreso sobre una de las paredes se encontraba un texto que, entre otras palabras, decía:

las primeras obras de Precarios no estaban documentadas, sólo existían para los recuerdos de unos pocos. La historia, un tejido de inclusión y exclusión, no las acogió... En el vacío entre ambos, el precario y su no documentación establecieron su no-lugar como otra realidad (Vicuña, 20 de abril de 2017).

Una idea de vacío o no lugar rodea a estos objetos. Ese vacío o silencio cobra tanta fuerza como el espacio ocupado, al igual que en la propuesta disciplinar de Aby Warburg, la cual nombró Iconología del intervalo, haciendo énfasis en mostrar las complejidades de la imagen y las migraciones de fórmulas visuales en el tiempo, con sus intervalos y supervivencias.

En el catálogo de *Artist for Democracy. El archivo de Cecilia Vicuña*, se la lee de la siguiente manera “la mitad de mi biografía consiste en cosas que no sucedieron (...) la mitad de mis trabajos desaparecen” (Vicuña en Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2014). Luego continúa y sostiene que el golpe militar ridiculizó los sueños del pueblo mestizo, pero que éstos renacen en cada manifestación, como la fuerza de los rituales de los pueblos originarios. Entonces, vale pensar que éstos renacen en cada materialización de lo precario, donde distintas temporalidades se entrelazan en lo contemporáneo de lo efímero y lo ancestral de la ofrenda.

Mediante el gesto de la precariedad, produciendo obra en múltiples propuestas y formatos, Vicuña interpela a las ofrendas de los pueblos andinos con materiales de desecho. Materialidades precarias, con una historia y un uso previo, posiblemente descartadas, donde el paso del tiempo se gestualiza. El gesto político avanza al ampliar lo estético hacia aquellos elementos que podrían encontrarse en cualquier lado y que, muchas veces, se encuentran dañados, en condiciones degradadas o simplemente de uso por el paso del tiempo. Extraídos de caminatas a lo largo de los deltas, playas, vías fluviales y calles, esos objetos utilizados y puestos a circular como propuesta artística, corridos del universo para el que fueron pensados, la alejan del modo de producir, podríamos decir, mercantil. Son objetos literalmente desechados, objetos que produce continuamente la sociedad de consumo.

Una operación poética en la que logra con su espectador una cuestión casi intimista, éste debe acercarse a las obras para aprehenderlas más allá de su totalidad y reparar en los detalles de esos materiales con los que fueron compuestas.

En una entrevista realizada por Manuel Vicuña (29 de noviembre de 2018), la artista menciona lo precario como la conciencia de que nuestra conciencia participa de las otras. Ese material tan frágil que en cualquier momento podría deshacerse es la vida y la muerte como una sola cosa, no una separación de esas esferas, sino una integración. Eso, dice ella, es lo más profundamente indígena. Lo precario remite a algo posible, a lo que está por ser, a una mirada hacia el futuro.

Ratificando la propuesta en tono decolonial, a estos rasgos podría sumarse su forma de trabajar, de la que podría inferirse una ruptura del yo individual –el cual asocia con el mundo capitalista de producción al que Latinoamérica fue sometida a ingresar, y que es indispensable para la constitución del mismo– en pos del trabajo colectivo, dado que siempre puede vérsela montando sus obras junto con otras personas que no actúan como meros ayudantes, sino más bien en un trabajo conjunto. Otro rasgo, en este sentido, son las performances o pequeñas acciones que lleva a cabo en sus exposiciones o en la elaboración de algunos precarios o propuestas.

Antes de cerrar este escrito, no está de más aclarar que el desglose de Paño e' sangre podría hacerse con cualquiera de los precarios, objetos y propuestas de la artista, contrastándolos con producciones de América antigua, a fin de rastrear aquellas supervivencias. Por una cuestión de extensión e interés en profundizar en esa obra en particular, no se avanzó en el análisis de otras, pero algo similar podría haberse hecho con el precario de la Imagen 4 y el Telar de cintura de la cultura Chancay, por mencionar algún ejemplo.



Imagen 4. Cecilia Vicuña, *Precario*, 2017.



Telar de cintura.
Chancay, Michap T-47

Imagen 5. Telar de cintura, cultura Chancay.
Fotografía recuperada del sitio web del Museo
Chileno de Arte Precolombino.

En fin, esa precariedad, ese todavía no, eso inacabado y frágil se complejiza en la activación de esas esculturas, en su puesta en acto y ejecución, mediante el modo en que Vicuña las presenta y hace circular. La superposición de, al menos, dos o tres temporalidades envuelve a los precarios en la lógica de la supervivencia, el intervalo y la emergencia sintomática de la memoria, en ese gesto de recordar, en el gesto de releer el pasado en cada presente.

A modo de cierre

Podríamos concluir que este modelo de inconsciente del tiempo implicaría abordar las imágenes visuales latinoamericanas dejando de lado esquemas universales y homogéneos, partiendo de la noción de que cada obra alberga su especificidad y es necesario reparar en ésta para su análisis. Este corpus de obras lejos está de comportarse como un todo homogéneo, sino que aloja un movimiento que lo hace escapar de categorías fijas, estancas, inmóviles, volviéndolo portador de una heterogeneidad. Esas particularidades que la modernidad dejó por fuera fueron las que se intentó rastrear, buscando hacer un aporte a la crítica de la misma desde las memorias de la colonialidad.

En *Paño e'sangre*, a partir de su desglose y análisis formal, se hizo evidente la triple temporalidad que aloja: ancestral-colonial, dictatorial-resistencia, contemporaneidad. En este eje, podría pensarse que la perspectiva warburgiana entra en jaque con la actualidad global, construida sobre el sistema temporal que dominó en aquel entonces y que constituyó la cotidianeidad occidental. Sin intentar boicotear esta última, pues hay algo del orden de lo cotidiano que debe organizarse de alguna manera, interesa recalcar que aquel sistema suprimió las especificidades locales. Diremos que las temporalidades suprimidas no pueden ser simplemente asimiladas a narrativas evolutivas, cronológicas y lineales. Se hace necesario habilitar otros espacios-tiempos que releen aquello que quedó en algún lugar de la memoria colectiva.

Hacia el final del texto, se mencionaron performances y trabajos colectivos de la artista. Cecilia Vicuña no se ciñe a una disciplina específica, sino que trabaja con su voz, cantos, performances, instalaciones, escrituras, libros, esculturas, pinturas. En una entrevista, dijo que “lo más importante que hay que recuperar (acá en Latinoamérica en especial) es la multidimensionalidad, que es nuestra herencia precolombina y de nuestro mestizaje” (Vicuña en Quezada y Villarroel, 13 de enero de 2014). La cuestión ameritará futuros análisis.

Bibliografía

- Burucúa, J. y Kwiatkowski, N. (2019). Aby Warburg, historiador del arte y científico de la cultura. En J. Burucúa y otros, *Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg* (pp. 6-13). Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (2007). Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.

Didi-Huberman, G. (2018). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Donoso, C. (septiembre de 1987). Cecilia Vicuña: Lo precario, el canto y el rito. *Revista Apsi*, (218), 44-46. Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/vicuna3.htm>

Goñi, A. (12 de febrero de 2014). Cecilia Vicuña. El Quipu de los Lamentos: "Oír lo no oído/ el sufrimiento de los desaparecidos". *Comunicaciones y Reseñas memoria* [blog]. Recuperado de: <https://comunicacionesantropologia.wordpress.com/2014/02/12/cecilia-vicuna-el-quipu-de-los-lamentos-oir-lo-no-oido-el-sufrimiento-de-los-desaparecidos/>

Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.

Moxey, K. (2016). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.

Museo Chileno de Arte Precolombino (2003). *Quipu. Contar anudando en el Imperio Inka*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino; Universidad de Harvard.

Museo Chileno de Arte Precolombino (2010). *Guía Sala Textil*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y Museo Nacional de Bellas Artes (2014). *Artists for Democracy. El archivo de Cecilia Vicuña* [catálogo de exposición]. Santiago de

Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos; Museo Nacional de Bellas Artes.

Primera individual de Cecilia Vicuña en Estados Unidos (20 de abril de 2017). *ARTISHOCK. Revista de arte contemporáneo* [online]. Recuperado de: <https://artishockrevista.com/2017/04/20/primer-individual-cecilia-vicuna-estados-unidos/>.

Quezada, L. y Villarroel, F. (13 de enero de 2014). Conversación con Cecilia Vicuña: El archivo futuro de Artists for Democracy. *ARTISHOCK. Revista de arte contemporáneo* [online]. Recuperado de: <http://artishockrevista.com/2014/01/13/conversacion-con-cecilia-vicuna-el-archivo-futuro-de-artists-for-democracy/>.

Radicati di Primeglio, C. (2006). *Estudio sobre los Quipus*. Lima: UNMSM, Fondo Editorial; COFIDE; Instituto Italiano di Cultura.

Real Academia Española (s/d). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=TugBCej>

Vicuña, C. (2013). Quipu austral. En AAVV, *Les Immémoriales. Pour une écologie féministe* (pp. 81-97). Lorraine: Fonds Régional D'art Contemporaine de Lorraine.

Vicuña, M. (29 de noviembre de 2018). *Un resbalín hacia lo desconocido* [archivo de video]. Centro para las Humanidades UDP [canal de YouTube]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=aLnLoBkgBLs>



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Cómo citar este artículo:

Cortese, J. (2020). Lo precario. Materializar el vacío o la desaparición. *AVANCES*, (29), 89-106. Córdoba: CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28736>

**INTERPRETACIONES YUXTAPUESTAS DEL
RETABLO COLONIAL DEL SIGLO XVII DEL
MUSEO HISTÓRICO PROVINCIAL MARQUÉS DE
SOBREMONTE**

*JUXTAPOSED INTERPRETATIONS OF THE COLONIAL
ALTARPIECE OF THE XVII CENTURY AT THE PROVINCIAL
HISTORICAL MUSEUM MARQUÉS DE SOBREMONTE*

Resumen

El presente trabajo analiza socio-semióticamente el retablo en exposición del Museo Histórico Provincial Marqués de Sobremonte de la Ciudad de Córdoba realizado en el siglo XVII en el contexto de la “evangelización” y del cuestionado “pacto colonial”. A nivel general, intenta cuestionar amalgamas unificadoras en la interpretación hegemónica sobre el mestizaje simbólico visual, que tiende a situar al barroco colonial como una terceridad híbrida y unificadora de legados, generando una interpretación de la discursividad visual desde una perspectiva homologadora. En contraposición, busca demostrar la convivencia múltiple y yuxtapuesta de textos semiótico-visuales que, de forma “paralela”, conviven en una misma materialidad significativa y que, dependiente del estrato sociocultural de pertenencia, posibilitaba diversas interpretaciones de sentido.

Palabras claves

retablo, yuxtaposición, sentido

Lic. Natalia Estarellas

*Universidad Nacional de
Córdoba
Córdoba, Argentina
nestarellas@yahoo.com.ar*

Recibido:
18/10/2019

Aceptado:
07/04/2020

Abstract

The present work analyzes semiotically the altarpiece in exhibition of the Marqués de Sobremonte Provincial Historical Museum of the City of Córdoba made in the XVII century in the context of the “evangelization” and the questioned “colonial pact”. At a general level, it tries to question unifying amalgams in the hegemonic interpretation of the visual symbolic miscegenation that tends to place the colonial baroque as a hybrid and unifying third of legacies, generating an interpretation of visual discursivity from a homologous perspective. In contrast, it seeks to demonstrate the multiple and juxtaposed coexistence of semiotic-visual texts that, in a “parallel” way, coexist in the same significant materiality and that, depending on the sociocultural stratum of belonging, made possible different interpretations of meaning.

Keywords

altarpiece, juxtaposition, meaning

Introducción

El análisis interpretativo del retablo de estudio se sitúa desde la teoría de la producción de los discursos sociales propuesta por Verón, para quien la semiosis social es la dimensión significativa de los fenómenos sociales, entendidos como procesos de producción de sentido (Verón, 1993, p. 125). Es así como los sistemas de producción dejan “huellas” (propiedades discursivas) en los productos desde donde es posible acceder para analizar y reconstruir los sentidos de forma situada. Las configuraciones de sentido se materializan sobre un soporte material, el retablo de estudio en este caso, constituyéndose en un fragmento de la semiosis. Pondremos en relación



Imagen 1. Retablo S. XVII. Museo Histórico Provincial Marqués de Sobremonte.

el conjunto significativo retablar con sus *condiciones de producción*. En menor medida, mencionaremos brevemente circunstancias y variables de las *condiciones de reconocimiento* y sus *gramáticas de reconocimiento*.¹ El análisis de las huellas de las condiciones de producción discursiva es, según Verón, un análisis desde lo *ideológico*, mientras que el sistema de relaciones de un discurso con sus efectos es un análisis desde el *poder* (reconocimiento) (Verón, 1993, p. 134).

Hipotéticamente, nuestro retablo materializa, en “estratos” yuxtapuestos,² elementos iconográficos y simbólicos sacros de las subjetividades sociales de la época: el linaje andino amerindio –desde la subalternidad que estaba siendo “colonizada”– y el linaje occidental cristiano católico hegemónico. Lejos de ser polarizaciones rígidas, se encuentra entre ellas un amplio abanico de variaciones y estratificaciones sociales. El interés peculiar en su estudio radica en tres razones: 1.- No existen hasta el momento investigaciones locales ni regionales sobre el retablo en cuestión e, incluso, dentro del Museo en el cual se expone, sólo

1 Por una cuestión de espacio y por la complejidad y extensión que ameritaría dicho análisis, queda pendiente como posterior estudio.

2 Que se interrelacionan dialécticamente, pudiendo cruzar sentidos desde diferentes “textos/linajes”.

aparece mencionado en una hoja inventarial con mínimas referencias. 2.- La testimonialidad histórica que, como fuente, representan las huellas en su superficie textual, evidenciando las disputas iconográficas y simbólicas entre diferentes formas de representación visual (y las adaptaciones visuales desde los sectores subalternos) en una producción de los inicios del barroco colonial. 3.- Presenta alusiones a la sacralidad indígena en un momento histórico en que estaba en plena vigencia el programa evangelizador coercitivo, donde la “inquisición visual” vigilaba minuciosamente toda iconografía que aludía al “paganismo”, encarnado por las religiosidades amerindias.

Hegemonía, coerción y verticalidad en la producción visual colonial

Desde las condiciones de producción (CP) –en su lectura hegemónica–, el discurso de referencia (D) es un discurso sacro visual cristiano católico que, a través de una distribución jerárquica y simbólica de la composición morfológica y de la distribución de los elementos iconográficos, construye pedagógicamente ubicaciones superiores y regentes con respecto a niveles subordinados de la visualidad. Dicha discursiva regente se plasma a través de una gramática visual específica, la cual a “contrapelo”, presenta también numerosas indexicalidades³ hacia iconografías y asociaciones simbólicas propias de las culturas andinas amerindias. Estas huellas gramaticales en el discurso, que pueden correlacionar otros antecedentes sémicos y

³ *Indexicalidades*. De índices, señalamientos. Remite a la teoría de Charles Sanders Peirce, en la que los procesos complejos de construcción del sentido se dan a través de transformaciones semióticas de orden triádico (primeridad, segundidad, terceridad). Específicamente en el orden de la segundidad, refiere a la diferenciación entre ícono, índice y símbolo. En resumidas cuentas, el orden icónico refiere a un orden de semejanza, mientras que el orden indicial tiene una relación directa o causal. Según Rendón, “Esta relación particular del índice con el objeto del signo hace del objeto un acontecimiento determinado, singular, individual y dependiente temporal y espacialmente” (2014, p. 136). Por último, el símbolo remite ya a asociaciones de orden arbitrario y cultural, donde según Rendón, “la interpretación depende del intérprete, quien designa un medio cualquiera de un repertorio para designar” (p. 137). Para este autor, remitiendo al modelo peirceano para el análisis semiótico de obras de arte, “la presencia de signos indexicales en la obra de arte implica que el objeto se disfuncionalice y adquiera otros rasgos de orden simbólico” (p.138).

simbólicos, nos permiten dimensionar el retablo como un signo (representamen) que da lugar a diversos interpretantes y, por consiguiente, posibilita múltiples discursos (del mismo signo), permitiendo comprender la red discursiva de la semiosis histórica en el que está inserto.

Las condiciones de producción están insertas en el paradigma hegemónico occidental cristiano y son atravesadas por tres procesos verticalizantes y coercitivos: 1.- de evangelización (contexto pedagógico sacralizante)⁴ 2.- de ocupación del territorio (invasión) y colonización (implementación institucional del sistema colonial) 3.- de subalternización de los cuerpos y sensibilidades, direccionado a través de violencia hacia los cuerpos, reducidos a la funcionalidad como “mano de obra”, despojados de la dimensión afecto-sensible de la existencia, demonizados y situados en una inferioridad “animalizada” con respecto a lo occidental, blanco, católico, considerado puro y verdadero (Fanon, 2009, pp. 33-137).

El objeto de discurso es un mobiliario en madera, realizado en Bolivia en el siglo XVII, cuyo tallado fue realizado por un indígena americano (huellas gramaticales que señalaremos posteriormente en el texto), ambos datos relevados en la fuente documental.⁵ Sabemos, entonces, que el tallador⁶ pertenece a las primeras generaciones de población subalternizada ante el contexto colono-evangelizador en territorio boliviano.⁷ Además, influenciando las

4 Una de las razones que facilitaron la implementación pedagógica de la imaginería “evangelizadora” sobre la amerindia fue una común visión teocéntrica del mundo: la mentalidad católica española en contexto de la Contrarreforma y las sociedades teocráticas indígenas andinas. Dicha “pseudo-analogía” nos permite concebir un horizonte sacro de entendimiento simbólicamente permeable que, a modo de ósmosis, absorbía y reformulaba. A pesar del inicio del paradigma moderno occidental antropocéntrico en Europa, el viraje en el horizonte de sentido fue paulatinamente incorporado, manteniendo la Institución Católica una influencia decisiva en el pensamiento moral y ético de la época, sobre todo en países como España durante los siglos XVI y XVII, posteriores a la implementación de la Contrarreforma.

5 Hoja inventarial facilitada por la actual Directora del Museo Histórico Provincial Marqués de Sobremonte (MHPMS) la Lic. Patricia Vieyra. La ficha específica del retablo presente en el archivo del museo se encuentra vacía, constituyéndose los datos de la foja inventarial como la única documentación del retablo en el museo.

6 Dentro del proceso de construcción de un retablo, el tallador sería el encargado de la parte ornamental de la arquitectura (relieves del banco, tallas de las columnas y pilastras de las calles...), frente al escultor, autor de las figuras de gran tamaño o el ensamblador carpintero, encargado de montar y unir los cuerpos del retablo.

7 Téngase en cuenta que la sumisión ante España de gran parte del territorio de Bolivia actual en el año 1535 permite el establecimiento de la Real Audiencia de Charcas, parte esencial del Virreinato del Perú,

condiciones de producción en relación con el objeto, están:

a) La construcción de retablos en “talleres” donde había una distribución de las labores por especializaciones. La misma era encargada a un maestro,⁸ que trabajaba en un formato de taller colectivo con la colaboración de ayudantes, donde podía haber aprendices europeos, criollos, mestizos o indígenas. Es así como el tallado como parte del proceso de construcción funciona como gramática índice de un sistema de colaboraciones, distribuciones y cooperaciones para la producción de mobiliarios religiosos.

b) La posición privilegiada del tallador con respecto a sus pares: (b1) en un siglo donde la inserción del indígena en el circuito de producción del artesanato era casi inexistente. (b2) Hecho que nos permite señalar la valoración de sus habilidades técnicas por parte de españoles, criollos y del “maestro” del taller; (b3) reconociendo su manejo compositivo y su amplio conocimiento de la imaginería simbólica occidental y amerindia.

Colonialidad y huellas culturales yuxtapuestas: objetos complejos y multisignificantes

En la superficie textual, reconocemos huellas de las condiciones de producción de discurso (CPD): el retablo de estudio es un cuerpo mobiliario en madera tallada, donde se visualizan los trazos de las diferentes gubias utilizadas –especialmente en las decoraciones internas mensurales–,⁹ el cual está en gran parte dorado a la hoja¹⁰ y posteriormente estofado.¹¹ Las esculturas actualmente emplazadas no son las originales, siendo piezas de la colección del museo,

que abarcó todo lo que hoy es el territorio boliviano, lo que permite la fluidez de circulación humana española, el mestizaje y la implementación del sistema colonial.

8 La mayor parte de los retablos realizados en el Alto Perú durante los siglos XVI y XVII fueron hechos por maestros de origen europeo, principalmente españoles o italianos y en su minoría indígenas.

9 Gubias devastadoras de planos, en “U” de diferentes tamaños y gubias líneas.

10 *Dorado a la hoja*. Técnica artística que consiste en la aplicación de panes de oro sobre una superficie, ya sea arquitectónica, pictórica o escultórica.

11 *Estofado*. Proceso por el cual se cubría el dorado con pintura al temple, la cual, una vez seca, se rascaba o lijaba en los lugares donde se deseaba que aparezca un efecto dorado.

que fueron colocadas ahí para su exhibición.¹² El retablo tiene grandes secciones policromadas en acabado mate: el cuerpo central y superior en un rosado antiguo oscuro y el banco con verdes musgos. Estas coloraciones nos indican unas condiciones de producción limitada por la escasez de insumos de las periferias coloniales, lo cual condicionaba la pigmentación del temple con óxidos (probablemente cinc para los verdosos) y los rosados a partir del teñido con sangre. En varias regiones periféricas, se aprecia el color de la madera natural con ciertos toques de dorado, cuestión que nos conduce a deducir que estos sectores sufrieron un mayor deterioro o nunca fueron restauradas. Para los sectores amerindios, el dorado a la hoja funcionó como huella simbólica de estatus espiritual y divino, propiciando asociaciones con el culto solar andino, indicando jerarquía y sacralidad hacia ubicaciones y prácticas, otorgando legitimidad a los “nuevos” sacerdotes del culto. El oro y la plata, en su valor y uso simbólico amerindio a modo de “ofrenda”, fueron reinterpretados en la imaginería del barroco, a través de objetos simbólicos cristianos. Una noción de estatus similar representa el dorado para el horizonte simbólico occidental, como índice de magnificencia y poder económico. Hay una relación directa entre la hipérbole del dorado asociado con el oro y la acumulación original del capital en Europa. Desde la actualidad indicaré, entonces, que el dorado simboliza jerarquía y poder para unos, versus explotación y saqueo para otros.

En una lectura de las gramáticas compositivas, la organización presenta una simetría axial vertical y una organización ortogonal de calles y secciones. La “macroforma” en la que está inscripto es rectangular con una triangularidad de remate superior (formado por la proyección de las direccionales superiores principales), aunque también, desde una descripción lineal externa de los vértices de formas, apreciamos un semicírculo. Tanto el remate en triangularidad como el semicircular son indicadores de la vigencia del sistema compositivo renacentista, que nos ubica en una organización visual condicionada por el sistema clásico e inscripta ideológicamente en las normativas ontológicas occidentales de linaje greco-latino (Imagen 1). El retablo está formado por tres secciones o cuerpos horizontales y tres verticales (desmontables), huella de adaptación para facilitar traslados desde los grandes polos constructores de mobiliario, esculturas e imágenes religiosas (Tarija, Potosí, La Paz, Cuzco, Cochabamba) en el circuito mercantil del “Camino Real” desde el Alto Perú hacia regiones periféricas no productoras.

¹² Dato que refiere durante la entrevista Patricia Vieyra, quien explica que las piezas pertenecen a la colección del MHPMS. No se hace además un análisis de las mismas, porque sólo analizaremos las CDP del tallador.

El cuerpo horizontal central posee cuatro columnas de fustes trenzados con remate de pilastras corintias. Las dos columnas centrales enmarcan un rectángulo terminado en arco de medio punto descrito en la tabla detrás. Éste es mayor que la misma forma en ambas calles laterales, las cuales están contenidas dentro de un rectángulo mayor cada una, cuyas molduras refuerzan la noción de “enmarcado”. Arriba y en disposición horizontal, hay una sección mensular de vital importancia para la organización compositiva y simbólica del retablo, ya que separa la sección central de la superior. Dicha ménsula, a modo de signo-índice, refuerza la importancia de dirigir la mirada hacia estos dos niveles. En la superficie textual, su importancia se construye a través de los contrastes visuales que producen las diferentes ménsulas internas de ángulos rectos, proyectando efectos de luces y sombras. La sección central contiene el cristo crucificado delante del fondo enmarcado por el rectángulo con medio punto mayor. Este “enmarcamiento” a modo de viñeta está potenciado por siete molduras. Las ménsulas geométricas de ángulos cortantes, ortogonales y repetitivos dialogan con lo clásico renacentista de las formas geométricas puras combinadas con el medio círculo y los rectángulos inscriptos unos dentro de otros. La incorporación del movimiento barroco, las complejidades de lo reiterativo con fines dinámicos y la intención de generación de sensaciones ilusorias y magníficas se da a través de numerosas ménsulas decoradas con reiterativos elementos modulares que producen sombras y recovecos. Estas formas superpuestas, además de demarcar y funcionar de forma indicial (destacando, señalando, remarcando), generan el dinamismo visual y la “ilusoriedad” característica del barroco, que “teatraliza” la escena apelando a lo patético y al dramatismo.¹³ A la anterior descripción morfo-compositiva, podemos añadir que, a nivel narrativo, el discurso circula visualmente a través de dos direcciones rectoras principales: arriba-abajo (vertical) y derecha-centro-izquierda (horizontal). La vertical jerarquiza niveles desde lo inferior hacia lo superior, relacionándolos con gramáticas iconográficas específicas: las secciones inferiores, con lo subterráneo y lo subacuático; las secciones medias, con el mundo carnal humano (a través de las figuras humanas); y las superiores, con lo celestial y divino, asociado con la redención, la resurrección y la superación del estadio físico de la vida, entendido como vida eterna. En la retícula compositiva, se encuentra centralmente el cristo crucificado que refuerza la direccionalidad superior-inferior/derecha-izquierda con los ejes de la cruz (mundo inanimado/creación humana) y los ejes corporales (mundo animado/creación divina). La figura del cristo

13 La percepción teatralizadora es inseparable del contexto arquitectónico interior de las iglesias coloniales junto con la performatividad del ritual religioso.

central, en un tamaño igualado al resto de las figurillas,¹⁴ y en su versión muriente y humana, nos indica el viraje antropocentrista de la modernidad posrenacentista. Las ménsulas de apoyatura de las figurillas laterales están situadas tres centímetros debajo de la línea de apoyatura del cristo, como único índice jerárquico sumado a la centralidad de su ubicación. Sabemos, por la observación de la “misa católica”, que el sacerdote que oficia el rito quedaba integrado física y performativamente dentro de la escenificación y discurso que construye el retablo y que, a su vez, el retablo funcionaba integrado en la performatividad de los ritos. Fuera del rito, coexistía una lectura independiente, como relato visual sagrado inscripto jerárquicamente en la arquitectura eclesiástica, a partir de un recorrido desde el ingreso hacia el retablo como punto de llegada. Los observadores se aproximan lentamente al relato visual, quedando la visual humana debajo de la media retablar, como índice de la pequeñez ante el relato del mito, construyendo otra jerarquía visual vertical.

Como otra huella en la superficie textual, en el centro de la ménsula grande horizontal, hay un quiebre que describe un espiral hacia arriba a ambos lados, con icónicas “volutas de viento”, suposición reforzada por el color celeste y por su ubicación en el sector superior, el “reino de los cielos”. La sección central horizontal está dividida por una ménsula pequeña, formando debajo un sector cuatro veces menor. Esta sección inferior posee tres figuras geométricas, una central de forma apaisada ovoidal y dos rectangulares que, junto con formas similares pero mayores en el banco (tres ovoides apaisados) poseen un remarco a modo de “filigrana”, formado por relieves curvilíneos modelados y modulados con la presencia cardinal de “conchas marinas”. Estas dinámicas formas afligranadas, en claro contraste con lo anguloso de las ménsulas superiores, recuerdan icónicamente los “camafeos” de la joyería de la época,¹⁵ en un cruce particular entre lo español y lo moro (gramática que nos permite reconocer la influencia del sistema arábico visual en el español, como producto de los siglos de ocupación mora en la península Ibérica). Otra influencia arábica la encontramos en las formas arabescas de la parte superior de las columnatas del banco. Las columnatas –con forma de voluta a modo de ola (perpendiculares a la vista frontal)–, iconográficas de lo acuático, presentan, además –reforzando dicha asociación–, la talla nítida y fuerte de escamas de pez (Imagen 2). El banco

¹⁴ Es importante notar cómo las ménsulas de apoyatura de las figurillas son de igual tamaño, denotando una proporción similar de las figuras originales que estuvieran ubicadas.

¹⁵ Que tenían imágenes pintadas “miniaturas” religiosas o familiares, funcionado como objetos portantes de una elevada carga emocional, al contener cerca del corazón, lo sagrado y lo querido. Podríamos pensar que este sentido “mnemónico- emocional” es a lo que apelan estas figuras en el retablo.

prominente sobresale del conjunto, generando una mesa soporte de candelabros y esculturas, en una gramática necesaria para la asociación con la “mesa” de la última cena, fundamental para la conmemoración del rito de la Eucaristía. Flores, conchas marinas, escamas de pescados y volutas de agua forman parte de los elementos iconográficos dentro de la composición del banco retablar, asociando semánticamente este sector con el estado seminal de la vida.

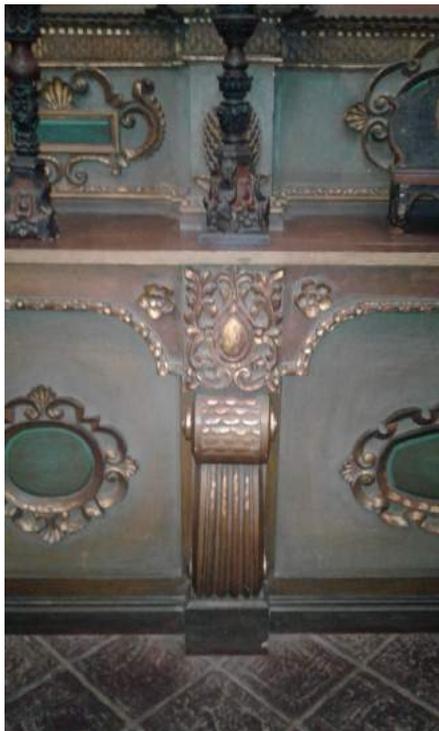


Imagen 2. Pilastra banco. Retablo S. XVII. Museo Histórico Provincial Marqués de Sobremonte.

Nuestro retablo cuenta con columnas de tipo salomónicas, índices del legado arquitectónico griego y, en un nivel simbólico del legado griego, como pilar y soporte ontológico, que, en vez de tener forma helicoidal (en una huella congruente con dicho legado), son “trenzadas” (aquí una huella gramatical del “pilar” amerindio, que funciona como índice del origen del tallador e indica el valor “como pilar/soporte” de la cultura amerindia). En una lectura minuciosa, podemos decir que la parte superior, la cabeza, simboliza el legado ontológico clásico occidental –tiene forma de columnata corintia–, pero el cuerpo, la estructura de sostén, con dimensiones mayores, corresponde al legado ontológico amerindio. Para la cultura indígena andina de la época¹⁶ (y también en la actualidad) en un profundo nivel simbólico, las trenzas largas y voluminosas están asociadas ancestralmente con la sabiduría y la fuerza femeninas en un sentido social jerárquico y simbólico. Según Luis Vitale (1987), el rol participativo central de la mujer andina en la productividad y reproductividad económica y simbólica (siendo las productoras mayoritarias de los objetos principales de intercambio y acumulación del Tawantinsuyu: las piezas textiles y alfareras) devino en una central y activa participación femenina en el

¹⁶ En base a relatos fuentes como los del Inca Garcilaso de la Vega, o a través de los dibujos de las crónicas de Huamán Poma de Ayala (Hombre Puma de Ayala).

espacio público. La verticalidad de las columnas remite al carácter “ascensorial” como huella reiterativa en la simbología andina y del noroeste argentino, que permite la asociación simbólica (visualmente construida) de conectar los estadios terrestres con los espirituales, *por medio* del movimiento ascendente representado en ideografías de ritmos escaleriformes. Es notoria la repetición de huellas que buscan generar la ilusión de movimiento, con columnas cargadas de detalles y elementos rítmicos, como los trenzados tallados con escamas de serpientes en tanto índices amerindios (Imagen 3).



Imagen 3. Detalle figura romboidal lateral. Retablo S. XVII. Museo Histórico Provincial Marqués de Sobremonte.

¿Cómo fue que dicha alusión a la serpiente, símbolo de lo satánico para el cristianismo, escapó a la inquisición visual de la época y el retablo no fue destruido? ¿Fue esta, quizás, una de las razones de su traslado a regiones donde dicha simbología no fuera masivamente leída (Córdoba del siglo XVII)? ¿Se lo asoció occidentalmente con el mito griego de Asclepio o Esculapio¹⁷ y por eso, desde su alusión a la curación y la resurrección (de Cristo), fue conservado?¹⁸

Retomando la descripción de la superficie textual, en ambos costados de las columnas salomónicas externas, se encuentra ensamblado detrás de la pared retablar un mesolieve con iconografías de frutos tropicales en disposición vertical. Debajo de éste, se encuentra una forma romboidal con disposiciones interiores ortogonales de líneas y puntos, organizadas en un ritmo rotativo interno basado en cuadrados (Imagen 3). Esta talla presenta un claro contraste entre

¹⁷ Otro índice renacentista.

¹⁸ Asclepio, hijo de Apolo, practicante y aprendiz de medicina tenía dos atributos, la serpiente y la vara. La vara, símbolo de la profesión médica, y la serpiente, que muda periódicamente de piel y simboliza el rejuvenecimiento. En muchas culturas, la serpiente era considerada capaz de resucitar a los muertos. Asclepio, en su afán de sanación, iba resucitando a la gente difunta que veía, por ejemplo, a Hipólito, hijo de Teseo, a quien revivió con una hierba que le llevó la serpiente.

el “arriba” representativo y su sector inferior abstracto. Sin embargo, lo planimétrico del tratamiento del motivo frutal, su alto grado de iconicidad y su notoria geometrización dialoga coherentemente con el romboide. Estos dos relieves laterales idénticos, espejados entre sí, construyendo una simetría axial, son particularmente interesantes: el tratamiento de los frutales, especialmente el ananá, fruto cuyas escamaciones funcionan de forma repetitiva y modular, está presentado de forma plana sin ninguna descripción curvilínea que indique volumen. Este tipo de tratamiento es coherente con el tratamiento del relieve de las sociedades autóctonas andinas, paradigmáticamente de Tiwanaku,¹⁹ donde la talla monolítica presenta incisiones superficiales y planas, como en el Monolito Ponce, el Monolito Bennett y la Puerta del Sol, entre otros. Recordemos que fueron los soportes textiles los que facilitaron la homogeneización regional visual –característica de los “horizontes” andinos–,²⁰ influenciados por sus técnicas de producción. Las técnicas y composiciones del telar se organizan a partir de la combinación infinita de módulos repetitivos con variaciones de color, textura, etc. Como marca, sus patrones geometrizaron en estilo y formas de producción las elaboraciones pictóricas y las tallas escultóricas (Paternosto, 1989); como huella específica, la leemos en esta sección particularmente modularizada del retablo.



Imagen 4. Detalle frutales laterales. Retablo XVII. Museo Histórico Provincial Marqués de Sobremonte.

MHPMS Retomando, son de interés los tipos de frutas subtropicales que encontramos, al ser índices de reconocimiento de lugares geográficos, pudiendo ser el lugar de factura o procedencia del tallador.²¹ En una descripción de arriba hacia abajo, notamos vides (eucaristía) en su triangularidad hacia arriba (sin preocupación por lo gravitacional) que también podría ser una guanábana, abundante en la zona (en un nivel iconográfico y yuxtapuesto, relacionando ambas lecturas); debajo hay un fruto con cáscara que, por medio de un agujero, deja entrever semillas diminutas internas, pudiendo ser una granada o un maracuyá; debajo, un cajú (con su respectiva castaña); un ananá y en los laterales también aparecen hojas planas y frontales, que podrían ser carambolas; después, de gran tamaño, se dispone hacia abajo un capullo que contiene tres frutos redondos estriados (Imagen 4). Debajo una forma alude

19 Cultura y centro ceremonial situado actualmente a 20 km del lago Titicaca en Bolivia.

20 Al ser valores de intercambio del Tawantinsuyu fácilmente trasladables.

21 Lo que me incentiva a pensar en Cochabamba, ya que las otras ciudades productoras son altiplánicas y carecen de frutos subtropicales yungueños.

sinéctica y modularmente a otro ananá y después se encuentra la forma romboidal alegórica e iconográfica de textiles y tapetes amerindios. Para la cosmovisión andina, no hay una jerarquía entre humanos y el resto de los seres y elementos de la existencia; esta marca se convierte en huella en el retablo al presentar igualados en la sección central figuras humanas, serpientes, frutos y tapetes/textiles, incluso, según Arnold y Espejo (2013), los textiles son considerados sujetos vivos para las comunidades andinas amerindias.



Imagen 5. Detalle sección superior. Retablo XVII.
Museo Histórico Provincial Marqués de Sobremonte.

En el cuerpo horizontal superior central del retablo, sobre la ménsula quebrada con las volutas “de viento-aire”, encontramos hacia arriba un prolongado arco de medio punto con remarcos de relieves de formas dinámicas y ondulantes que representan icónicas plumas. En la parte superior de dicho marco, hay una iconografía de concha marina. Este marco centralizado está destacado por remarcos menores sucesivos de formas quebradas y angulosas. Focalizando esta sección central, se erigen dos columnas torcidas con remates corintios. Sobre los remates corintios, se encuentra una supra columna cúbica y sobre ésta, la zona mensular final que funcionaba también de guardapolvo. Esta ménsula está interrumpida en su zona central por un medio punto invertido que posee en el centro otra caracola (Imagen 5).

Ahora sí, adentrándonos en un nivel iconográfico y simbólico mencionaré dos cosas: (a) para el circuito de recepción occidental, esas conchas en clara alusión renacentista señalan el mito grecolatino del nacimiento de Venus o Afrodita, como metáfora del “nacimiento” de la belleza y de todo lo considerado puro e inmaculado. Esta mención a la cultura clásica grecorromana anterior al cristianismo supondría la plena aceptación –al menos por parte de las élites culturales–

del nuevo humanismo renacentista alejado del oscurantismo medieval. Su interpretación iconográfica se vincula con la Academia Platónica Florentina, un círculo intelectual patrocinado por la familia Médici. El significado está relacionado con el neoplatonismo en un concepto idealizado del amor, donde la figura de Venus se desdobra en dos versiones complementarias: la Venus celeste y la Venus terrenal –estando presentes en todas las secciones del retablo la superior “celeste” y las inferiores “terrenales”–, que simbolizan el amor espiritual y el amor terrenal. Pero, siguiendo con nuestra hipótesis de yuxtaposición de sentidos en un mismo texto visual (el retablo), para la cosmovisión indígena, las conchas marinas tienen elevado valor simbólico: (b) Desde el horizonte temprano (Chavín) al medio (Tiwanaku-Huari) es reiterativa la iconografía que alude a un tipo de concha en particular, el spondilux, utilizada como objeto de jerarquía y poder. Este preciado material era trasladado desde las costas norte del Perú y Ecuador actuales y era utilizado como mercancía de intercambio para incrustaciones, amuletos, joyas y como ofrenda en enterramientos mortuorios. Su posesión indicaba jerarquía y rango espiritual, al contener el poder de “Mama Cocha” (madre de las aguas, fluidos y poderes acuáticos). Estas metáforas del spondilux le otorgan al retablo, a sus usos y a los personajes que personifican sus rituales, un carácter sagrado jerárquico, un valor material, espiritual y una autoridad religiosa análoga a la que tenían los curacas, los amautas y el Inca para la cosmovisión andina. La presencia de la ubicación cardinal (indicando norte, sur, este y oeste) de las conchas en ciertas secciones del retablo la asociamos como índices de los cuatro Suyus²² y de los cuatro ayllus o linajes principales de la “Confederación de Suyus”,²³ sumado a las connotaciones cosmogónicas que puede interpretar una cultura cuyo sistema visual abstracto geométrico, su división geográfica y la distribución geodésica de los sitios sagrados era de base dual y cuatripartita.

En un nivel simbólico, la distribución en tres cuerpos del retablo tiene amplias resonancias en la cosmovisión andina que dividía el mundo en tres niveles: el *Hanaq Pacha* o mundo superior espiritual divino, el *Uku Pacha* o mundo de los vivos, donde se manifiesta el “*Pacha mama*” o aquí y ahora (devenir espacio temporal de la existencia), y el *Kay Pacha* o inframundo, morada de las fuerzas terrenales, ancestros y muertos. En la iconografía Tiwanaku y los monolitos mencionados, aparece notablemente esta división y distribución compositiva.²⁴

22 Chinchasuyu, Antisuyu, Collasuyu y Contisuyu.

23 Tawantinsuyu (Tawa: cuatro, inti: sol, suyu: región).

24 En la sección inferior de los monolitos antropomórficos, en la zona de los miembros inferiores, aparecen repetitivos diseños modulares de imágenes de conchas y abstracciones de peces, en una relación directa

Recordemos la importancia de la tríada simbólica andina representada iconográficamente por alegorías a animales de poder: serpiente/peces, jaguar y cóndor, “mediadores” de los estadios de la vida. En la distribución de sus gramáticas iconográficas, nuestro retablo remite a alegorías a dichos animales: el banco presenta escamas y caracoles (en diálogo con la sección inferior en monolitos de Tiwanaku); la sección central, serpientes (como conector ascensorial entre los elementos agua y tierra, relacionado con la medicina y con la fuerza regenerativa –cambio de piel de la serpiente–); los frutos y tapetes/textiles (como alegorías a la producción humana –en un papel productivo central femenino–, una de las bases del tributo en la economía de amparo, identificación de linaje familiar y de población geográfica); el cristo y su aura (propiciando vínculos con el culto solar asociado al jaguar); y en la parte superior, notablemente, la presencia de alas y plumas en los relieves. Es importante notar la diferencia gráfica (gramáticas diferenciadas) entre las escamas de abajo, de peces, las escamas de serpientes, centrales y las plumas, arriba; si bien tienen el mismo tratamiento técnico, presentan variaciones en sus formas –más alargados para las plumas–, que demuestran la clara intención de diferenciación. A nivel simbólico, la identificación del cuerpo superior con el Hanaq Pacha y el elemento aire, está dado –y reforzado por una disposición compositiva “arriba” jerárquica y simbólica para las sociedades amerindias andinas– por alas, plumas y la presencia de espirales celestes como viento, simbolizando la palabra divina, el mensaje de Wiracocha, la esperanza del retorno del Pachacuti.

Las repeticiones ornamentales de los relieves de ménsulas, contramarcos y molduras pudieron ser leídas, desde las gramáticas de reconocimiento para sectores mestizos y amerindios, como una afirmación del sistema visual modular matemático-geométrico andino. Es notable cómo la moldura formada por relieves y líneas parece un signo indicial del sistema de quipus.

Hacia ambos lados sobre la espalda retablar de la sección superior, encontramos nuevamente relieves frutales. Podemos distinguir dos frutos de mburucuyás de la pasionaria (en un cruce entre la planta como indexicalidad local y el sentido cristiano de la “Pasión de Cristo”) y dos

entre el elemento agua y la germinación, ubicándose allí las imágenes de raíces vegetales. En las regiones centrales, en alusión al mundo de los vivos, hay diferentes ideografías que hacen referencia al felino (jaguar) y a elementos vegetales, además de poseer el personaje en sus manos un quero y un cetro, atributos de estatus político-militar. En la sección superior de la cabeza antropomórfica, se refuerza la alusión de jerarquía por atributos como orejeras, y un anillo circular relacionado con el “cuello del cóndor”, indicador de jerarquía espiritual.

racimos de vides (eucaristía). Debajo hay una forma redonda estriada que podrían ser zapallos y más abajo hay un ala en espejo de cada lado (dualidad/binaridad asociadas con las plumas alargadas de los cóndores desde lecturas amerindias).²⁵

Migraciones, desfasaje de sentidos y resignificaciones

La evidencia del traslado del retablo desde la región andina hacia Córdoba implica, con dicha circulación, un cambio en las gramáticas de reconocimiento (hecho que le otorga complejidad y desfasaje en la interpretación de sentido desde los sectores indígenas y mestizos en Córdoba, por lejanía territorial y diferenciación cultural). Las poblaciones locales indígenas y mestizas no recibirían en igual medida los simbolismos andinos (a pesar de las fuertes influencias del Tawantinsuyu en la región), al pertenecer a sistemas culturales que se resistieron en gran medida a la hegemonía incaica prehispánica. Pero, en pleno siglo XVII, la autonomía diaguita calchaquí del NOA durante las “rebeliones calchaquíes” y sus décadas de resistencia, propició en la región migraciones de poblaciones altiplánicas que resistían la explotación de las capitales coloniales. Durante esas migraciones, se produce una vigorización de influencias e intercambios simbólicos de la visualidad andina. La memoria del Tawantinsuyu, para las poblaciones anexadas, representaba subalternidad en épocas prehispánicas y, ahora, era símbolo de memoria y resistencia de unas de las grandes naciones indígenas. Podemos suponer, además, que gran parte de los sectores occidentales coloniales no reconocerían las simbologías amerindias,²⁶ pero sí lo harían ciertos sectores subalternos –en un abanico amplio de mezclas sanguíneas y culturales–. La recepción del discurso, determinado por relaciones de “poder”, descansaba en la obligatoriedad y coerción hacia la práctica católica ejercida sobre los sectores subalternos –legitimada desde el sistema colonial y sus apoyaturas institucionales en la Iglesia, la Inquisición y el Virreinato –, con la certeza de que la circulación obligada del mismo garantizaba su recepción y la posible interpretación del sentido.

25 Índice de Mallkus y de los anillos en las cabezas de los monolitos de Tiwanaku.

26 Debe tenerse en cuenta el adiestramiento –durante la Inquisición– de cierto sector de la Iglesia, encargado de “reconocer” iconografías de cosmogonías amerindias.

Conclusión

Whetey (1950) afirma que los primeros retablos bolivianos y peruanos del siglo XVI y la primera mitad del XVII fueron destruidos o descartados para ser reemplazados por los nuevos y esplendorosos que son característicos del pleno barroco. Por ello, las características renacentistas del retablo, junto con elementos indiciales barrocos, nos remiten a las transiciones entre períodos, pudiendo ubicarlo dentro de los primeros retablos bolivianos de siglo XVI y la primera mitad del XVII.²⁷ La fecha inventarial del MHPMS (siglo XVII) nos permite, entonces, situar su factura en el período comprendido entre 1600 y 1650.

Las estrategias de funcionamiento puestas en juego por los sectores amerindios, propiciadas por el riesgo a la desaparición y la descontextualización simbólica forzada, implicaron una refuncionalización simbólica que produjo la presencia de numerosos signos indexicales en los “nuevos objetos sacralizados católicos”. De esta forma, la descontextualización y disfuncionalización en un viraje hacia un nuevo uso, convirtió antiguas iconografías y símbolos amerindios en índices del pasado local, recontextualizando su sentido, situando pluralmente imágenes, frente a lecturas de retornos que pueden remitir tanto a lo clásico grecolatino como a lo clásico amerindio andino. Al irse desarticulando paulatinamente las memorias sociales de asociación entre conceptos cosmovisivos con formas abstractas y sus contextos, nuevas formas “pseudo-miméticas” fueron emergiendo, a modo de alegorías. Esto explica la convivencia yuxtapuesta de diversas formas de representación, en apariencia antagónicas, dentro de la génesis del emergente sistema visual latinoamericano: abarcativo, múltiple y diverso, donde elementos de apariencia contradictoria conviven simultáneamente. El barroco colonial marca un hito y un precedente (en el carácter expansionista del arte) al aplicar la expansión de los límites de sí mismo (el barroco importado), no sólo en la implementación de estrategias de expansión de los propios medios y usos, sino desde el rotundo viraje, descontextualización y recontextualización simbólica que construye.

²⁷ Período anterior a la época de mayor producción y esplendor de este mobiliario en Bolivia (segunda mitad del siglo XVII y siglo XVIII).

Bibliografía

- Arnold, D. y Espejo, E. (2013). *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*, 2(8). La Paz: ILCA, Serie Informes de Investigación.
- Cedriani, J. P. (2012). Frantz Fanon. Los cuerpos condenados. Padecimiento del poder sobre los cuerpos en contexto colonial y actual. En *Biopolítica, biopoder, biotecnologías. La vida más allá del dolor: los goces de sus promesas* (pp. 85-113). Río Cuarto: Cartografías Ediciones.
- Cummins, T. (1993). La representación en el siglo XVI: La imagen colonial del Inca. En *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra* (pp. 87-136). Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Fanon, F. (2009). *Los condenados de la Tierra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kush, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: Editorial Fundación Ross.
- Kush, R. (2015). *El pensamiento indígena y popular en América*. Córdoba: Tierra del Sur.
- Laplantine, F. y Nouss, A (2007). *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Lizárraga Ibáñez, M. A. (2009). Las Élités andinas coloniales y la materialización de sus memorias particulares en los “queros de la transición” (Vasos de madera del s. XVI). *Boletín del Museo Chileno de Arte precolombino*, 14(1), 37-53. Santiago de Chile.
- Lorandi, A. M. (2000). Identidades ambiguas. Movilidad social y conflictos en los Andes, siglo XVII. *Anuario de Estudios Americanos*, 57(1), 111-135. Recuperado de: estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/view/261
- Lorandi, A. M. (2000). Las rebeliones indígenas. Diversidad étnica, liderazgos supraétnicos y el sistema colonial. (s/d). Recuperado de: https://www.academia.edu/8134689/LAS_REBELIONES_INDIGENAS

- Milla Villena, C. (1983). *Génesis de la Cultura Andina*. Lima: Fondo Editorial CAP.
- Murra, J. V. (1897). Las funciones del tejido andino en diversos contextos sociales y políticos. En *Arte Mayor de los Andes* (pp. 10-20). Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Paternosto, C. (1989). *Piedra Abstracta. La escultura Inca: una visión contemporánea*. Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica.
- Rendón, P. A. (2014). Hacia una semiótica del arte. Implicaciones del pensamiento peirceano en el estudio del arte contemporáneo. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 35(111), 127-145. La Rioja.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Chi'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Córdoba: Cleta Ediciones.
- Tamagnini, M. L. (2016). La producción pictórica colonial en Córdoba, Argentina. Siglos XVI-XVII. Apuntes para el estudio. *El genio maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, (18). ISSN: 1988-3927.
- Verón, E. (1993). *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- Vitale, L. (1987). *La mitad invisible de la Historia. El protagonismo social de la mujer latinoamericana*. Buenos Aires: Sudamericana - Planeta.
- Whetey, H. E. (1950). Retablos coloniales en Bolivia. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, (3), 8-22. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Cómo citar este artículo:

Estarellas, N. (2020). Interpretaciones yuxtapuestas del retablo colonial del siglo XVII del Museo Histórico Provincial Marqués de Sobremonte. *AVANCES*, (29), 107-126. Córdoba: CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28737>

LENGUAJES ARTÍSTICOS EN LA PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTOS: UNA METODOLOGÍA CUALITATIVA PARA EL ESTUDIO DE SENSIBILIDADES Y REPRESENTACIONES SOCIALES

ARTISTIC LANGUAGES IN THE PRODUCTION OF KNOWLEDGE: A QUALITATIVE METHODOLOGY FOR THE STUDY OF SENSITIVES AND SOCIAL REPRESENTATIONS

Resumen

El presente trabajo comunica una metodología interdisciplinaria de investigación social cualitativa donde dialogaron lenguajes y recursos artísticos con técnicas y recursos de las ciencias sociales, produciendo conocimientos acerca de sensibilidades y representaciones, sensaciones y emociones de sujetos entramados en prácticas de cuidados de jóvenes y adultos mayores, en diversos escenarios sociales e institucionales de la ciudad de Córdoba, durante los años 2012-2015.

El arte en la producción de conocimientos contribuye a un “decir” de otro modo, que asoma como pliegue o relieve en el relato de quienes participan de ellos, como textura de un discurso social que deja huellas en sus modos de vivir y nombrar el mundo tal como lo conocen, cristalizado en representaciones sociales y modos de sentir. Siguiendo esas huellas, donde la palabra que se ha reprimido no llega a transitarlas para rescatar una vivencia, los lenguajes artísticos hacen posible arribar a las emociones y a un mundo simbólico desconocido para el propio sujeto, quien de este modo conecta y pone nombre a lo que cree, siente, percibe y piensa.

Mgter. Silvia Gattino

Universidad Nacional de
Córdoba
Córdoba, Argentina
silviagattino@unc.edu.ar

Recibido:
8/10/2019

Aceptado:
25/11/2019

La discusión que se propone permitirá arribar a algunas reflexiones finales acerca de la posibilidad de diálogo y co-creación entre arte y ciencia.

Palabras claves

lenguajes artísticos, investigación, sensibilidades sociales

Abstract

The present work communicates an interdisciplinary methodology of qualitative social research where they discussed languages and artistic resources with techniques and resources of the social sciences, producing knowledge about sensitivities and representations, sensations and emotions of subjects framed in care practices of young people and older adults, in various social and institutional settings of the city of Córdoba, during the years 2012-2015.

Art in the production of knowledge, contributes to a “say” in another way, which appears as a fold or relief in the story of those who participate in them, as a texture of a social discourse that leaves traces in their ways of living and naming the world as they know it, crystallized in social representations and ways of feeling. Following those traces, where the word that has been repressed does not reach them to rescue an experience, artistic languages make it possible to arrive at emotions and a symbolic world unknown to the subject himself, who thus connects and names what he believes, feel, perceive and think.

The proposed discussion will allow us to arrive at some final thoughts about the possibility of dialogue and co-creation between art and science.

Keywords

artistic languages, research, social sensitivities

Introducción

¿De qué color es la bronca que siente alguien que es abandonado? La alegría que se experimenta al contar con alguien que me cuide, ¿con qué trazo se dibuja? Las líneas sensibles o rígidas, ¿qué dicen de las vivencias de amor? ¿Cuáles son las imágenes de la impotencia que siente quien, queriendo, no puede brindar a otro la ayuda que sabe adecuada y oportuna? ¿Qué tipo de líneas, puntos y vacíos componen el relato de una red de contención social activa y eficiente? Las escalas del dolor social, ¿son policromáticas o monocromáticas?

¿Cuál es la intensidad de luces y sombras para pintar actos de cuidar, ser cuidados o no cuidar?

El presente trabajo comunica una metodología interdisciplinaria de investigación social cualitativa donde dialogaron lenguajes y recursos artísticos con técnicas y recursos de las ciencias sociales, produciendo conocimientos acerca de sensibilidades y representaciones, sensaciones y emociones de sujetos entramados en prácticas de cuidados de jóvenes y adultos mayores, en diversos escenarios sociales e institucionales de la ciudad de Córdoba, durante los años 2012-2015.¹

El arte en la producción de conocimientos contribuye a un “decir” de otro modo, que asoma

1 Este tramo se enmarca en un recorrido mayor de tareas de investigación desde la Universidad Nacional de Córdoba, y hace referencia específicamente a dos de los proyectos ejecutados:

a) Proyecto de investigación 2012-2013: “Cuidar y ser cuidado en nuestra cultura: representaciones acerca del cuidado de sí, de los otros y del ambiente.”

Directora: Mgter. Silvia Gattino. Integrantes: Mgter. Andrea Milesi (Docente UNC), Lic. María Eugenia Chacarelli (Docente UNC), Lic. Florencia Cocha (Egresada, maestranda UNC), María Laura Favot (estudiante de abogacía, UNC), Evelin Toranzo (estudiante de Trabajo Social, UNC).

b) Proyecto de investigación: “Experiencias de cuidado hechas cuerpo/s al cuidar de sí, de los otros y del ambiente. Estudios de casos múltiples. Córdoba (2014-15)”

Directora: Mgter. en Cs. Soc. Silvia Gattino. Investigadores: Lic. en T. Soc. María Eugenia Chacarelli (Subsecretaria Provincial de Adultos Mayores, Docente UNC), Lic. en T. Soc. Florencia Cocha (SENAF, maestranda UNC), Ab. María Laura Favot (Tribunales familia, CEA-UNC), Lic. en T. Soc. Paula Silva (SENAF- Adscripta UNC), Lic. en T. Soc. Evelin Toranzo (Adscripta UNC), Lic. en Nutric. Esteban Massobrio (Docente UNC), Lic. en Nutric. Raquel Susana Acosta (Docente UNC).

como pliegue o relieve en el relato de quienes participan de ellos, como textura de un discurso social que deja huellas en sus modos de vivir y nombrar el mundo tal como lo conocen, cristalizado en representaciones sociales y modos de sentir. Siguiendo esas huellas, donde la palabra que se ha reprimido no llega a transitarlas para rescatar una vivencia, los lenguajes artísticos hacen posible arribar a las emociones y a un mundo simbólico desconocido para el propio sujeto, quien de este modo conecta y pone nombre a lo que cree, siente, percibe y piensa.

La discusión que se propone permitirá arribar a algunas reflexiones finales acerca de la posibilidad de diálogo y co-creación entre arte y ciencia.

Trayecto y tramo: producción de conocimientos en el contexto de una línea mayor de investigación social

“El arte hace visible las experiencias, las esperanzas, las ideas; es un espacio reflexivo, y socialmente trae algo nuevo al mundo, contribuye con el conocimiento y la comprensión.”

Maggie O’Neill

(citado y traducido por Scribano, 2013, p. 85)

Desde un punto de vista epistemológico, siguiendo a Scribano (diciembre de 2012-marzo de 2013), sostenemos que las ciencias contemporáneas aceptan que el observador está incluido en el campo de observación, cuestión que elimina la posibilidad de hacer una ciencia donde los investigadores hagamos caso omiso a nuestras implicancias en la misma. Desde las miradas actuales sobre el quehacer científico, que tienen en la procesualidad, la complejidad y la indeterminación tres de sus pilares fundantes, es, al menos, inadecuado sostener la posibilidad o la existencia de una división que intente mantener en compartimientos estancos a los objetos de indagación científica.

Por otra parte, si se repara en que la elaboración de teorías procede a través de –y desde– la construcción de redes nocionales basada en interconexiones de reciprocidad conceptual, ello tiene una gran resonancia en la dimensión metodológica de la producción de conocimientos en el orden de imbricación entre experiencia, observación, registro y análisis, lo cual inicia una espiral hermenéutica que desde el mismo momento del registro atraviesa la mirada que se pretende construir.

La expresividad siempre ha sido un tema controversial para las ciencias sociales, pues nadie puede vivir-en-el otro. Pero el avance de las estrategias cualitativas de investigación social –al incorporar progresiva y sostenidamente las “tecnologías de captación de expresividad”– ha podido acercar la brecha entre lo que el investigador ve y aquello que el sujeto expresa (Scribano, 2013, p. 83).

En este sentido, nos arriesgamos a asumir dicha complejidad de nuestro objeto de indagación y atravesar fronteras epistemológicas y metodológicas para adentrarnos en su exploración, la misma que nos llevó a los confines de las sensibilidades y emociones hechas cuerpos, inmersos en relaciones y representaciones sociales dentro de sus propios contextos de observación. “Lo que sabemos del mundo lo sabemos por y a través de nuestros cuerpos” (Scribano, diciembre de 2012-marzo de 2013, p. 99).

El proceso de investigación en torno a las prácticas culturales y la institucionalidad del cuidado vigentes nos hizo ver la importancia de desentrañar críticamente el núcleo figurativo de las representaciones acerca de las prácticas de cuidado, para dilucidar creencias ideologizadas al respecto.²

² Dicho proceso hace referencia a una línea de investigación y de extensión universitarias, sostenidas de 2003 a la fecha, encuadrada desde la Secretaría de Extensión (SEU) y la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SeCyT), ambas de la Universidad Nacional de Córdoba, a través de sus programas de subsidios a sucesivos proyectos en ambas áreas (en el caso de investigaciones, bianuales y actualmente en la Línea Consolidar). Este proceso, dirigido por quien suscribe este artículo, se ha ido gestando y configurando como un complejo entramado de prácticas interdisciplinarias desde el campo de las ciencias sociales y las humanidades, hasta llegar actualmente a la evaluación de políticas públicas en relación con el cuidado de las personas mayores. En todos los casos hasta la actualidad, se ha recurrido a la metodología de investigación cualitativa, con diseños combinados y triangulación de fuentes y procedimientos en los trabajos de campo. La línea de investigación aludida inició con una experiencia

El concepto de representación alude a sistemas cognitivos: estereotipos, opiniones, creencias, valores y normas. Sistemas de códigos, lógicas clasificatorias. Principios interpretativos y orientadores de las prácticas. Definen la conciencia colectiva: límites y posibilidades de la forma en que hombres y mujeres se relacionan, actúan e interactúan (Araya Umaña, 2002).

Nos interesaron de modo particular las representaciones sociales acerca del cuidado de sí, acerca del cuidado de los otros y acerca del cuidado del ambiente, así como sus interrelaciones en la dialéctica cuidar-ser cuidado. Es decir, la trama de representaciones exploradas de manera interdisciplinaria dio cuenta de experiencias y saberes, valores y significados familiares, institucionales y entre pares, cuya resultante en el aquí y ahora se objetiva en prácticas, relaciones y representaciones de actores sociales e institucionales.

Mediante lenguajes artísticos buscamos abordar la pregunta: ¿cuáles son y cómo se expresan las representaciones sociales acerca de los cuidados de sí, de los otros y del ambiente, ancladas en escenarios institucionales, familiares y de pares referidos a adolescentes y adultos mayores de Córdoba Capital? Posteriormente, despertó nuestro interés conocer las huellas de aquellas prácticas, es decir, qué experiencias de cuidado vivenciaron los cuidadores, las mismas que –forjando sus creencias y significados– disponen a la acción de cuidar en el presente y le dan sentido y significación como tal, esto es, se hacen cuerpo (individual o institucional). Lo exploramos en sus actos expresivos, atentos a sus sensibilidades en torno a la cuestión planteada.

de extensión universitaria con familias rurales del norte de la provincia de Córdoba para trabajar con adolescentes y jóvenes rurales, conjunto poblacional que se diversificó con adolescencias urbanas hasta 2017, incluyendo desde 2012 en los escenarios de observación e investigación social a la trama de cuidados y cuidadores de personas mayores de la ciudad de Córdoba. Desde 2018 en adelante, abordamos el escenario de las políticas públicas provinciales dirigidas a la población de adultos mayores, para evaluar la implementación del Programa Córdoba Mayor de la Provincia de Córdoba, aportando nuestras observaciones, hallazgos y resultados a tal propósito. Un tramo del recorrido descripto es el que motiva este artículo, por haber integrado lenguajes artísticos combinados (entre sí y con metodologías más convencionales) para acceder a información significativa en nuestro trabajo con jóvenes y adultos mayores (2012-2015).

La mayoría de la investigación empírica que he realizado utiliza investigación de acción participativa, métodos etnográficos y biográficos y artes participativas, trabajo con artistas y grupos comunitarios para realizar investigaciones basadas en las artes, trabajando juntos para crear un cambio.

Atender cuáles son y cómo se expresan las representaciones de las prácticas del cuidado nos permitió reconocer modos y procesos de constitución del pensamiento social, por medio del cual las personas o grupos tienden a tomar posición o actuar ante estas cuestiones. Concibiendo a la cultura como el entramado de significaciones compartidas que orientan las prácticas y hacen inteligible la experiencia (Geertz, 1995), consideramos por tanto necesario acceder a ese universo simbólico para dar cuenta de la problemática hasta aquí expresada.

Al detenernos particularmente en las representaciones sociales, accedimos a las explicaciones que los sujetos extraen de los procesos de comunicación y del pensamiento social, haciendo referencia a un tipo específico de conocimiento, cómo la gente piensa y organiza su vida cotidiana: el sentido común (Araya Umaña, 2002).

La decisión de recurrir a una metodología cualitativa sostenida en lenguajes artísticos resultó el mejor camino para explorar las representaciones sociales en torno a las que se configura la organización social de los cuidados vigente en nuestra cultura y para visibilizar prácticas alternativas de cuidado, por fuera de las formas conocidas, convencionales, formas que marcan rupturas con el paradigma cultural vigente. La metodología mencionada se acerca a lo que desde hace algún tiempo se viene discutiendo en investigación cualitativa como investigación basada en el arte. Al incluir este último en término de lenguajes artísticos, aludimos a su consideración en procesos de comunicación social de saberes y creencias contenidas en simbolismos y representaciones a las que resulta, a veces, imposible acceder mediante la palabra (tanto al investigador como a los sujetos involucrados).

En términos generales, asumimos que las artes tienen un potencial comunicativo mediante códigos estéticos que provocan sentimientos, interpretaciones y reflexiones, y dichos códigos tienen mayor complejidad que otros lenguajes comunicativos, dada la percepción subjetiva y/o intersubjetiva de los mensajes, según cada cultura.

En estas investigaciones, fueron considerados como tales: dibujos, líneas, manchas y colores, fotos y videos. Todos ofrecidos como caminos en los talleres/encuentros expresivos-creativos que realizamos durante el trabajo de campo, así como en el acompañamiento a un grupo de teatro sostenido por personas mayores, quienes hacían su proceso desde el guion de la obra hasta la puesta en escena, siendo el espacio teatral un taller expresivo-creativo en sí mismo.

A través de estos dispositivos creativos, pudimos caracterizar conjuntamente con los actores de nuestra investigación algunas prácticas sociales, como prácticas de cuidados y su relación

con la figura de los cuidadores, así como conocer, desentrañar y cuestionar las representaciones sociales alrededor de las que se articulan los cuidados de adolescentes, de adultos mayores y del ambiente, para proponer modificaciones en dichas prácticas, al mismo tiempo que identificamos la perspectiva de los sujetos acerca de lo anterior.

El estudio se basó en la combinación de métodos y procedimientos para entrecruzar la expresividad, el arte y las sensibilidades, a lo largo de cuatro años. Los lenguajes artísticos integraron la batería de lenguajes que interdisciplinariamente abordaron de manera exploratoria, descriptiva, cualitativa y etnográfica, a diversas prácticas, representaciones y sensibilidades relativas a cuidar y ser cuidados, mediante diseños de casos múltiples y holísticos, así como su significación cultural (Neiman y Quaranta, 2007).

La interpretación de dibujos y las dinámicas de los talleres expresivo-creativos nos condujeron a las lógicas de las tramas de vida en su superficie, para bucear desde allí en las representaciones que sostienen dichas prácticas, formas y procesos de cuidar y ser cuidado.

Para ello, lo anterior se combinó con observaciones de prácticas y relaciones sociales en escenarios institucionales, en espacios organizativos propios de los sujetos. Elegimos estos escenarios por considerar que forman parte de una cadena de prácticas significantes, formas y procesos de cuidar y ser cuidado, configurantes de situaciones de simbolización variable, inestable, compleja y hasta caótica en la percepción de los involucrados en ellos, y, por otra parte, por considerarlos claves con respecto del campo teórico-ético-político y organizativo delimitado. Participamos en reuniones, instancias organizativas y conversaciones (profesionales, institucionales, en los espacios de los propios adolescentes, en las actividades de jóvenes y adultos mayores de los programas de cada caso estudiado).

Además de entrevistas y observaciones propias del trabajo de las ciencias sociales, recurrimos al análisis de dibujos y soportes gráficos en una serie de instancias seleccionadas a tal fin: a) producción de dibujo, b) verbalización de su autor, c) análisis de elementos constituyentes de la producción gráfica. De tal modo fue posible conocer: estereotipos, opiniones, creencias, valores y normas. Sistemas de códigos, lógicas clasificatorias. Principios interpretativos y orientadores de las prácticas en torno a dimensiones del cuidar y ser cuidado, teniendo en cuenta lo que es inherente al estudio de las representaciones sociales: su objetivación (concretización que hace tangible lo abstracto, proceso fundamental del conocimiento social) y su anclaje (proceso que transforma lo extraño en familiar, insertándolo en un marco de referencia conocido y

preexistente, e insertando su representación en la dinámica social para comunicarlo y que sea comprendido) (Araya Umaña, 2002).

Asimismo, nos adentramos en historias donde la metodología permitió acceder a experiencias de cuidado hechas cuerpo/s al cuidar de sí, de los otros y del ambiente. La Fenomenología de Merleau Ponty –ayer– y la antropología hoy, nos muestran que el cuerpo es la condición del ser humano, el lugar de su identidad (Matoso, 2011). El cuerpo no es una cosa, sustancia u organismo, sino una red plástica contingente e inestable de fuerzas sensoriales, motrices y pulsionales, o mejor aún, una banda espectral de intensidades energéticas, acondicionada y dirigida por un doble imaginario: el imaginario social y el imaginario individual (Le Breton, 2002).

Relevamos sensibilidades y disposiciones a la acción de los cuidadores, estableciendo la asociación entre las experiencias de cuidado en la historia de los cuidadores y sus experiencias e intervenciones actuales para dar cuidado a otros en situaciones de vulnerabilidad social, cultural, ambiental.

Mostramos que los cuerpos, las emociones y las experiencias de cuidados son génesis y soportes de las representaciones sociales e institucionales vigentes en torno al poder y los cuidados, más allá de los enunciados jurídico-políticos acerca de la protección integral de jóvenes y personas mayores.

El hombre está conectado con el mundo por una red continua de emociones. Es impactado, afectado por los acontecimientos. La afectividad moviliza los cambios musculares y viscerales, que impregna el tono de la relación con el mundo (Le Breton, diciembre de 2012-marzo de 2013, p. 68).

Asociamos las posturas corporales, las sensibilidades y disposiciones a la acción de los cuidadores con el entramado de normas, reglas y rutinas de acciones organizadas y ritualizadas (institucionalizadas), apoyando la afirmación de que las políticas deben cuidar a los que cuidan, en cada contexto.

Para arribar a estos resultados, nos resultó por demás fecunda la metodología de Encuentros Expresivos Creativos (Scribano, 2013). Fueron una herramienta potente: talleres que se constituyeron en unidades de experienciación:

Han sido diseñados como espacios para que los sujetos puedan manifestar e interpretar sus emociones en el contexto de una investigación social (...) Desde el tradicional grabador a la filmadora digital, el intento ha sido ampliar las posibilidades de aprehender el mundo social y las voces de los sujetos que lo construyen (Scribano, 2013, p. 83).

Estas unidades de experienciación fueron nodos para acceder a la expresividad de la experiencia (de cuidado), identificando el conjunto de superposiciones emocionales que se muestran en un acto expresivo. La fotografía, las filmaciones, la plástica, la puesta en escena del teatro o la danza, diseñando cada taller en momentos distinguibles, definiendo también los modos de registrar la experiencia de los encuentros creativos, fueron los rasgos principales de esta modalidad de producción de conocimientos, en la que la creatividad es tomada como punto de partida para experiencias de expresividad en que los sujetos comparten e interpretan –entre sí y con investigadores/observadores– sus emociones y sensaciones en determinadas condiciones de existencia.

¿En qué dimensiones del comportamiento y del pensamiento social nos permitió adentrarnos?

Historias y experiencias de cuidado en el registro personal de los cuidadores. Emociones, sensaciones, percepciones: sensibilidades a las que todo ello está enlazado en las opiniones, creencias, valores y normas. Sistemas de códigos, lógicas clasificatorias y sentires en relación con el cuidado de los otros, que decodificamos como principios interpretativos y orientadores de las prácticas en torno a dimensiones del cuidar y ser cuidado.

Reflexiones sobre la fertilidad interpretativa de esta metodología

Al inicio de esta línea de investigación, habíamos construido el

concepto de *cuidado* inmerso en la geografía de relaciones sociales y de poder. El cuidado pone siempre en el relieve de la misma, la existencia de un vínculo, de una relación al servicio y en pos de las necesidades y derechos de otro, sea por amor,

por compromisos morales o jurídicos, conlleva acciones, decisiones y recursos para asistir, proteger, amparar, promover, evitar daños, sostenidas en relaciones afectivas o institucionales, remuneradas o no (Gattino, 2009, p. 226).³

Las prácticas de cuidados (personales, familiares, entre pares, institucionales, ambientales) acontecen en procesos de subjetivación cotidianos, que suponen y remiten a vínculos y redes sociales; como tales, están insertos en relaciones de poder, articuladas asimétricamente, ya sea tras propósitos de vigilancia, seguridad, invisibilización, ocultamiento, conservación; ya sea como revelación de la trama social que crea las condiciones en que estas prácticas son posibles o inviables, según los actores y sus responsabilidades. Más adelante y de acuerdo con Borneman (1996), reivindicamos la prioridad de un proceso ontológico: cuidar y ser cuidado, como necesidad fundamental. Esto centra nuestro interés en las situaciones reales en las que las personas y seres vivos experimentan la necesidad de cuidar y/o ser cuidadas, así como en las economías políticas de su distribución.

Esta construcción obró como mapa conceptual, modelo de lectura de diversos campos, permitiéndonos describir tramas de cuidados familiares, institucionales y entre pares, coexistiendo en torno a una o varias figuras de cuidadores (familiares, institucionales o pares) en relación con la situación de algunas adolescencias urbanas y rurales de Córdoba.

Dicho recorrido empírico nos hizo ver la diversidad cultural que caracteriza el territorio real y simbólico del cuidado en nuestra sociedad, derivado de infinitud de creencias y concepciones ligadas paradigmáticamente en torno al cuidado como control y disciplinamiento, que ubica al otro como adversario o enemigo, no como semejante. Entendimos que era necesario profundizar el camino recorrido adentrándonos en el imaginario colectivo, allí donde anclan las representaciones sociales, sensibilidades y emociones acerca de lo que es cuidar, quién debe hacerlo, y quién –o qué– debe ser cuidado.

Los sentimientos y las emociones no son sustancias transferibles ni de un individuo ni de un grupo a otro, no lo son (...) Son relaciones. (...) La emoción es a la vez interpretación, expresión, significación, relación, regulación de un intercambio; se modifica de acuerdo con el público, el contexto, se diferencia en su intensidad, e incluso en sus manifestaciones, de acuerdo a la singularidad de cada persona.

³ Estas nociones son recuperadas en Gattino (2009; 2010; 2013) y en Gattino y otros (2011).

Se cuele en el simbolismo social y los rituales vigentes. No es una naturaleza descriptible sin contexto ni independiente del actor (Le Breton, diciembre de 2012-marzo de 2013, p. 75).

Con la metodología de investigación presentada en esta comunicación, logramos hacer una lectura e interpretación interdisciplinaria de la trama de representaciones colectivas e individuales, que da sentido a experiencias y saberes, valores y significados familiares, institucionales y entre pares, cuya resultante en el aquí y ahora se objetiva en prácticas y relaciones de actores sociales e institucionales vinculados con el trabajo de campo.

Las prácticas alternativas nos muestran el cuidado de la vida como una, que es lo que el paradigma del cuidado nos invita a considerar. Adquieren para esta investigación el carácter de alternativas, al entenderlas como emergente ante los vacíos de cuidados o nodos de vulneración del derecho a dar y recibir cuidados. Por lo general, surgen de manera espontánea, o bien, planificada por fuera de patrones instituidos o sistemas de códigos y principios clasificatorios de instituciones, buscando ser canales de expresión en los que el cuerpo, la voz y la existencia adquieren su sentido pleno; mediante la creatividad, estas prácticas alternativas se instalan como verdaderas estrategias de protección y sostén.

Las vimos aparecer en medio de grupos de teatro de personas mayores, o grupos de danza de tango, en medio de juegos, conversaciones, collages y dibujos.

Pudimos ver las huellas –como líneas a veces sensibles, a veces más duras– de discursos que proponen priorizar lo psico-emocional. La alegría, la capacidad de cuidar y sostener a otros. Llevar un mensaje a la sociedad, a los jóvenes. Trascender la limitación de su existencia a partir de las enseñanzas y el disfrute de jugar e interactuar con los nietos o las nuevas generaciones. Tener proyectos. El pensar en los demás: el llamado, el “¿cómo estás?”, el interés y el ocuparse por el otro.

La expresividad teatral de los adultos mayores fue un verdadero tejido de significados, que surgían de tirar ideas entre todos. Sentirse incluidos y poder llevar un mensaje a través de sus obras les generaba una alta autoestima que hacía que se sintieran bien. Su trato con instituciones, que los llamaban, y con profesionales, recurrentemente hacía que tomen conciencia de la trascendencia de su obra de teatro y esto les generaba nuevas perspectivas y desafíos de seguir adelante. Con el grupo de teatro de adultos mayores, además de vincularnos en el momento de la recolección de datos, apoyamos su proceso, acompañamos sus prácticas teatrales y coordinamos su interacción

con otros adultos mayores institucionalizados, articulando actividades de servicio y extensión con una residencia geriátrica que formó parte de este estudio también. Asimismo, fueron incluidos en actividades de la Dirección de adultos mayores, en instalaciones del Ministerio de Desarrollo Social, interactuando con algunos adolescentes de escuelas medias de la ciudad en una puesta teatral y coral. Todas estas prácticas fueron estructuras de experiencias situadas en trayectorias culturales de significación sobre nuestro objeto de indagación.

Así, cuerpo, percepción, emoción, son nodos que traman una perspectiva para interrogar los estados del sentir que manifiestan los sujetos, con relación a sus vivencias (...) los distintos soportes de la expresividad utilizados por sujetos en los encuentros (habla, dibujos, collages) remiten a particulares estructuras del sentir (Scribano, 2013, p 16).

El arte fue el espacio de sentido que posibilitó constituir nuestro objeto de estudio en un campo objetivado para los protagonistas de estas experiencias. Mediante los procesos de enunciación y significación que los lenguajes artísticos facilitaron, fue posible semantizar el cuidado de la vida y transformarlo desde una condición ontológica hacia una posibilidad epistemológica y un imperativo ético. El arte hizo ver a los protagonistas que cuidar es una condición para la existencia misma y, por ello, susceptible de ser investigado, reflexionado y conocido históricamente.

Es allí donde el arte nos abrió paso al campo de la estética de la vida y sus discursos, al hablar de este objeto en otras claves vinculadas con lo simbólico y con el placer de la conexión expresiva para tematizarlo. En tal sentido, nuestro campo de análisis –la trama de cuidar y ser cuidado, y la responsabilidad colectiva frente a la misma– cobró para los actores una visibilidad ética desde otra estética: cuidar la vida como un imperativo ante la belleza de la existencia, como responsabilidad de todos.

Las puestas en escena (no sólo teatrales) implicaron nuestra observación del tejido de cuerpos, emociones y acontecimientos observados, allí donde acontecía la expresión social de las emociones. En este sentido, resulta esclarecedor la siguiente cita de Le Breton (diciembre de 2012-marzo de 2013), en la que afirma que

Dentro de una misma comunidad social, las manifestaciones corporales de un actor son virtualmente significativas a los ojos de sus pares, se reflejan unas a otras

a través de un juego infinito de espejos. Su experiencia contiene en estado latente a la de los miembros de su sociedad. Para que una emoción sea sentida, percibida y expresada por el individuo, debe pertenecer a una u otra forma del repertorio cultural del grupo al que pertenece. Un conocimiento afectivo difuso circula dentro de las relaciones sociales y enseña a los actores, según su sensibilidad personal, las impresiones y las actitudes que se imponen a través de las diferentes circunstancias de su existencia particular. Las emociones son modos de afiliación a una comunidad social, una forma de reconocerse y de poder comunicar juntos, bajo un fondo emocional próximo. A través de los signos que traducen a los demás, las emociones informarán mutuamente a los actores en presencia sobre sus sentimientos mutuos (o lo que dan a ver) y son así vectores esenciales de la interacción (p. 71).

Consideraciones finales: sobre la falsa o aparente incomunicación entre arte y ciencia

Figuras como Da Vinci, Galileo Galilei, Miguel Ángel, Albert Einstein, para forjar sus obras y teorías han llegado por caminos de confluencia de estos dos campos que *a priori* se creían contrapuestos y disociados. Leonardo Da Vinci fue el máximo exponente en atravesar los dos campos. No podía distinguir la actividad del artista, que procura representar el mundo, y la actividad de la mente, que pretende encontrar un orden racional. Su pintura era científica y, recíprocamente, su ojo de científico contenía una mirada artística o estética.

No hay momento en que el arte haya estado ajeno al despliegue de la ciencia. Mientras esta última ha cultivado paradigmas en los que se propone un estricto control de las emociones, el arte se identifica como ese territorio que abre portales a –o deviene de– emociones. Aun así, esta última requiere en sus técnicas de una disciplina muy semejante a la del descubrimiento científico: mezclar pigmentos con solventes específicos es una práctica, a veces, casi quirúrgica, de ensayo y error, y observaciones tradicionales como las más pacientes y antiguas del campo científico. En esta reciprocidad, los avances científicos del siglo XVIII permitieron el descubrimiento de los primeros colores sintéticos, la investigación de aceites y la industria

química posibilitaron experimentar nuevas formas de pintar. A principios del siglo XX, cuando se produce la revolución relativista y se consolidan las geometrías no euclidianas, se puso en crisis la idea de “perspectiva” para los artistas, expresado, por ejemplo, en el cubismo (Burucúa, 24 de julio de 2019).

El camino de los lenguajes artísticos –en una metodología de investigación basada en el arte– permite el cruce de dos campos que entendemos como productores de pensamiento. Pensarlos como tales hace posible su interacción, integración y diálogo para hablar del hombre y su época. Uno de los más claros puntos de encuentro entre el arte y la ciencia es la “creatividad”, virtud que ambos campos cultivan y, por la cual, ambos campos son también “creadores”/productores de conocimiento/pensamiento. Ciencia, arte, creatividad, espiritualidad son planos, vectores y dimensiones con los que se construye la geometría y geografía de lo que conocemos del mundo y de una época, así como lo que nos permitimos y podemos conocer de nosotros mismos. Es allí cuando arte, ciencia, ética y estética se hacen política, como apuesta al cambio desde la creación simbólica de un modo de pertenecer a determinado tiempo histórico, asimilarlo y nombrarlo a través del conocimiento que ambos producen.

Los lenguajes artísticos como metodología de investigación social contribuyen a un “decir” de otro modo, con códigos diferentes dentro de un proceso comunicativo, ya sea singular o colectivo. Ese decir asoma como pliegue o relieve en el relato de quienes participan en ellos, como textura de un discurso social que deja huellas en sus modos de vivir y nombrar el mundo que conocen, y tal como lo conocen, cristalizado en representaciones sociales y modos de sentir. Siguiendo esas huellas, donde la palabra que se ha reprimido no llega, a veces, a transitarlas para rescatar una vivencia, los lenguajes artísticos hacen posible arribar a las emociones y a un mundo simbólico desconocido para el propio sujeto. Este, “al ver su obra para sí”, conecta y pone nombre a lo que cree, a lo que siente, a lo que percibe y piensa, sintiéndose ligado a sus palabras.

Para la ciencia social que trabaja con “objetos que hablan” y “hechos a los que hay que interpelar, porque no hablan” (Bourdieu, Chamboredon y Passeron, 1987), anclar en el hablar de los actores sociales por estas huellas es una preciada vía de acceso al dato, co-creado y co-interpretado por ellos mismos y el investigador/observador.

En todo caso, ciencia y arte tienen efectos de simbolización de la realidad. A esta altura del escrito, diré que esa simbolización es posible por sus poderes de visibilizar, comunicar y crear efecto de sentido en la percepción colectiva y en imaginarios sociales-históricos.

No porque sí, la convergencia discursiva cruza fronteras históricas para advertirnos sobre lo anterior. Tal es el caso de Paul Klee, quien en 1920 dijo: “el arte no reproduce lo visible. Lo torna visible”. Asimismo, desde la Europa del Quattrocento y el estudio casi matemático de la perspectiva en el arte, Galileo presenta su telescopio al Senado de Venecia y dice: “esto lo he fabricado gracias a la recóndita especulación de la perspectiva”. Desde nuestras geografías cercanas y en tiempos más recientes, nuestro querido Atahualpa Yupanqui nos dijo: “el artista no debe deslumbrar sino alumbrar el camino de otros”.

Parafraseándolos, diré, entonces, que el arte y sus lenguajes tornan visibles las sensibilidades y representaciones sociales. No deslumbra. Alumbra el camino para que el ser humano se transite a sí mismo, y en la interacción social, en mundos reales de relaciones sociales, lo comunique y lo comprenda, haciéndolo accesible al pensamiento, para sí y para otros.

Bibliografía

- Araya Umaña, S. (2002). *Las representaciones sociales: ejes teóricos para su discusión*. Cuaderno de Ciencias Sociales 127. Costa Rica: FLACSO.
- Borneman, J. (1996). Cuidar y ser cuidado: el desplazamiento del matrimonio, el parentesco, el género y la sexualidad. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, (154), s/d. UNESCO. Recuperado de: <http://www.unesco.org/issj/rics154/bornemanspa.html>
- Bourdieu, P., Chamboredon, J.-C. y Passeron, J.-C. (1987). La construcción del objeto. En *El oficio del sociólogo* (pp. 51-81). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Burucúa, J. (24 de julio de 2019) Lo que la ciencia y el arte aprenden entre sí. *Página 12* [online], Buenos Aires. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/208006-lo-que-ciencia-y-arte-aprenden-entre-si>
- Foucault, M. (1994). *La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad*. Madrid: Editorial Siglo XXI.

- Gattino, S. (2009). Ecología del cuidado, prácticas intersticiales y responsabilidades públicas: el arte de crear dignidad humana. En J. Wester, E. Romero, E. Michelini y G. Pérez Zavala (eds.). *Dignidad del hombre y dignidad de los pueblos en un mundo global* (pp. 225-230). Río Cuarto: ICALA.
- Gattino, S. (2010). Lenguajes del cuerpo, lenguajes en el cuerpo. *VI Jornadas de Sociología "Debates y perspectivas sobre Argentina y América Latina en el marco del Bicentenario. Reflexiones desde las Ciencias Sociales"* [CD-ROM]. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. ISBN: 978-950-34-0693-9.
- Gattino, S. (comp.) (2013). Cuidar y ser cuidado en nuestra cultura. *Erasmus. Revista para el diálogo intercultural*, 15(2), número completo. Río Cuarto: Ediciones del ICALA.
- Gattino, S., Guevara, L. E., Isoglio, R., Lanza Castelli, G., Lungo, T. y Perticarari, M. (2011). *¿Qué significa cuidar? actores, discursos, sentidos y voces en torno a los adolescentes: reflexiones de diversos trabajos de campo. Cuadernos de trabajo. Serie investigación*, (2), 1ª ed. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Geertz, C. (1995). Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la Cultura. En *La interpretación de las culturas* (pp. 19-41). Barcelona: Gedisa.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Breton, D. (diciembre de 2012-marzo de 2013). Por una antropología de las emociones. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 4(10), 69-79. Córdoba, Argentina. ISSN: 1852.8759.
- Matoso, E. (2011). *El cuerpo territorio de la imagen*. 4ª edición. Buenos Aires: Letra viva.
- Morin, E. (1995). La relación antro-po-bio-cósmica (trad. J. L. Solana Ruiz). *Gazeta de Antropología*, (11), s/d. París: Centre National de la Recherche Scientifique.
- Morin, E. (1996). El pensamiento ecologizado (trad. J. L. Solana Ruiz). *Gazeta de antropología*, (12), 1-7. París: Centre National de la Recherche Scientifique.

Neiman, G. y Quaranta, G. (2007). Los estudios de caso en la investigación sociológica. En I. Vasilachis de Gialdino (coord.), *Estrategias de investigación cualitativa* (pp. 213-237). Buenos Aires: Gedisa.

Scribano, A. (diciembre de 2012-marzo de 2013). Sociología de los cuerpos/emociones. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 4(10). Córdoba, Argentina. ISSN: 1852-8759.

Scribano, A. (2013). *Encuentros creativos expresivos. Una metodología para estudiar sensibilidades*. Buenos Aires: Estudios sociológicos Editora.



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Cómo citar este artículo:

Gattino, S. (2020). Lenguajes artísticos en la producción de conocimientos: una metodología cualitativa para el estudio de sensibilidades y representaciones sociales. *AVANCES*, (29), 127-144. Córdoba: CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28738>

TRANSTEXTUALIDAD (TEXTURAL) Y HETEROFONÍAS EN MADRIGALE A GESUALDO DE JORGE HORST

(TEXTURAL) TRANSTEXTUALITY AND HETEROPHONY IN
JORGE HORST'S MADRIGALE A GESUALDO

Resumen

Este trabajo propone un recorrido por algunos aspectos de *Madrigale a Gesualdo* (1988, rev. 1990) de Jorge Horst para, en primer lugar, profundizar en ciertas particularidades de los procedimientos transtextuales utilizados, los cuales unen la obra con el madrigal "Moro, lasso, al mio duolo" (1611) de Carlo Gesualdo. En esta línea, la textura se destaca como una variable de peso y, a su vez, da lugar a un cierto grado de ambigüedad en la cual confluyen la homología y la divergencia. Es decir, por un lado, se puede observar una clara intención de adherencia a la textura del madrigal y, por el otro, se presentan secciones en las cuales las texturas resultantes devienen sonoridades estado, en términos lachenmannianos. Además, en esta exploración nos acercamos a la propuesta no formalizada de "acciones texturales" desarrollada por Horst -y a uno de sus principales afluentes, los trabajos teóricos de Francisco Kröpfl- para dar cuenta de dicha ambigüedad. En definitiva, el texto se centra en un análisis textural de *Madrigale a Gesualdo* con el objeto de evidenciar la relevancia que esta variable comporta en la producción temprana de Horst, tanto compositiva como teórica, y, por ende, en el devenir de su poética.

**Lic. Pablo Ernesto
Jaureguiberry**

Universidad Nacional de
Rosario / Universidad de
Buenos Aires / CONICET
Rosario, Argentina
eljaurito@hotmail.com

Recibido:
1/10/2019

Aceptado:
30/03/2020

Palabras claves

"Moro, lasso, al mio duolo", análisis, textura

Abstract

This paper sets a path through some aspects of Jorge Horst's *Madrigale a Gesualdo* (1988, rev. 1900) to, in the first place, delve into certain particularities of the transtextual procedures employed which bonds this work with Carlo Gesualdo's "Moro, lasso, al mio duolo" (1611). In this way, texture stands as a weight variable and, in turn, gives rise to a certain degree of ambiguity in which homology and divergence concur. That is, on the one hand, it can be seen a clear intention of adherence to the texture of the madrigal and, on the other, sections are presented in which textures become sound states in Lachenmann's terms. Furthermore, in this exploration we approach the unformalized proposal of "textural actions" developed by Horst -and one of its main components, Francisco Kröpfl's theoretical works- to account for such ambiguity. Summarily, the text focuses on a textural analysis of *Madrigale a Gesualdo* in order to indicate the relevance of this variable in Horst's earlier works, both compositional and theoretical, and, therefore, in the becoming of its poetics.

Keywords

"Moro, lasso, al mio duolo", analysis, texture

Introducción

El compositor, docente y teórico Jorge Manuel Horst, nacido en Rosario en el año 1963, ocupa un lugar destacado en el campo de la música contemporánea argentina desde principios de la década del noventa. En esta línea, podemos señalar como hito la selección de *Madrigale a Gesualdo* (1988, rev. 1990) para quinteto de cuerdas en la Alea III International Competition de Boston, lo cual implicó su primer estreno internacional y su primera obra premiada.¹ En su proceso de formación, más allá del componente autodidacta, cumplieron un rol destacado Francisco Kröpfl, Gerardo Gandini, Carmelo Saitta, Jorge Molina y Mariano Etkin. Entre ellos, sobresale la figura de Kröpfl, con quien Horst tomó clases privadas de forma regular en Buenos Aires entre 1984 y 1989. Durante estas sesiones, el joven compositor rosarino se familiarizó, entre otros materiales significativos, con la copiosa producción teórica de Kröpfl, la cual no sólo se hace presente en variados aspectos de sus composiciones -sobre todo las tempranas-, sino que, a su vez, se la puede encontrar como afluente de algunas de sus propias propuestas teóricas.

La importancia de Horst en el campo sociocultural se ve incrementada por ser autor de una serie de escritos, varios de los cuales han sido publicados en distintos volúmenes, y por su participación en la creación de nuevos espacios para la difusión musical. En relación con esto último, es significativa su intervención como cofundador de la Asociación Santafesina de Compositores y del Grupo Klank - Música Contemporánea de Rosario. Asimismo, desde mediados de la década del ochenta, ha ocupado cargos docentes y ha dictado seminarios, conferencias, cursos y talleres en instituciones nacionales e internacionales. Su labor pedagógica se completa con el dictado de clases privadas, desde las cuales contribuyó a la formación de una importante cantidad de actores que, a su vez, ocupan lugares de preeminencia en el campo. Con relación a su producción teórica, y en función del alcance de este escrito, es importante destacar el temprano interés de Horst por la textura, hecho que lo ha impulsado a investigar profusamente sobre el tema y a generar un conjunto de categorías y taxonomías específicas aplicables a dicho aspecto, aún no formalizadas, para dar cuenta de lo que él denomina “acción textural”.

Horst posee actualmente un catálogo con más de 125 obras, que se inicia con *Tres piezas para viola*, estrenada por Marcelo Ajubita en la Sala Lavardén de Rosario el domingo 12 de diciembre

¹ Véase Corrado (1999, pp. 341-342). En esta entrada léxica se menciona la distinción, pero no se la relaciona con ninguna pieza en particular.

de 1982. Como rasgos sobresalientes del conjunto, podemos señalar la elección de orgánicos particulares, la incorporación de instrumentos u objetos poco frecuentes en el campo cultural del compositor y una propuesta de indeterminación en diversos niveles, que involucra desde la selección del instrumental hasta determinadas variables de ciertos materiales. La producción de Horst se configura en función de una búsqueda por explorar posibilidades diversas y transgredir límites cristalizados, en un marco de erudición que incorpora habitualmente procedimientos transtextuales y criptográficos. Asimismo, el componente ideológico-político es una motivación esencial en la poética del rosarino y se manifiesta tanto en aspectos puntuales de sus trabajos como en la interrelación que se produce entre ellos.

Los madrigales

Madrigale a Gesualdo (1988, rev. 1990) posee dos versiones: la ya mencionada para quinteto de cuerdas, estrenada en Boston el 29 de septiembre de 1990, y otra para orquesta de cuerdas, estrenada en el Palacio Municipal de La Plata el 27 de julio de 1991 por la Orquesta de Cámara de La Plata con dirección de Andrés Spiller. El grado de semejanza entre ambas versiones es notable desde los aspectos habitualmente privilegiados por el análisis musical -parámetros sonoros como alturas y duraciones-; no obstante, en relación con sus prácticas interpretativas y los elementos de sus paratextos, especialmente sus peritextos (Genette, 2001), es importante señalar una primera divergencia que dará pie a una comparación más exhaustiva. En la partitura confeccionada para el estreno estadounidense, Horst incorporó fragmentos de cartulinas con instrucciones mecanografiadas, tanto en castellano como en inglés. Cada una de ellas posee dos enunciados numerados, el primero de los cuales indica, en castellano, “[m]antenerse quieto en todos los silencios, con el arco sobre las cuerdas como listo para tocar. Hacer lo mismo durante aproximadamente un minuto al comienzo y al final de la pieza” (Horst, 1990).² En cambio, la versión para orquesta de cuerdas cuenta con una sección de instrucciones que contiene cuatro enunciados numerados. Los dos primeros se dirigen hacia los mismos asuntos tratados en las indicaciones para el quinteto y los otros dos a cuestiones propias de la versión orquestal. En este

² Según pudimos averiguar, esta propuesta orientada hacia la *teatralidad* se relaciona con la pauta de hacer un minuto de silencio en homenaje a una figura destacada luego de su fallecimiento, en este caso aludiendo al compositor veneciano Carlo Gesualdo.

caso, en relación con la actitud escénica destacada, es notorio que el lapso temporal propuesto para encuadrar la obra se redujo, considerablemente, a dos fragmentos de entre veinte y treinta segundos.³ Según nos informa Horst, para el estreno platense se trató de respetar este intervalo tanto al comienzo como al final de la obra en acuerdo con el director,⁴ hecho que nos sugiere que la modificación del espacio dedicado a la acción ritual puede haber estado más influido por una tendencia a generar consenso con los intérpretes que a una necesidad compositiva.

Desde otro punto de vista, las principales diferencias que pudimos constatar entre ambos textos son, en sentido inmanente, que en algunos momentos específicos la versión orquestal varía en la cantidad de instrumentistas que ejecutan entre “solo” o “soli”, “la metà” y “tutti” y que estas modificaciones, en algunos casos, se ven acompañadas por la utilización de la sordina, la cual no se utiliza en el *Madrigale* camarístico.⁵ En relación con estos aspectos, más allá de la divergencia cuantitativa propia de la versión orquestal -que podría reducirse a la diferencia entre dinámica y volumen-, es interesante destacar ciertas particularidades cualitativas que se interrelacionan, sin implicancias jerárquicas, de diversas maneras. En primera instancia, el uso de la sordina genera un cambio en el timbre de las cuerdas, lo que aporta un mayor grado de heterogeneidad a la versión para orquesta. Además, en segunda instancia, esta modificación tímbrica repercute en lo morfológico, quizá de manera tangencial, debido a que en un momento formalmente significativo -compás 34- el sonido con sordina desaparece de la obra de forma definitiva y, en menor medida, a que los cambios se producen casi siempre en “bloque”, es decir, que casi nunca se superponen los ataques de una parte solista con los de un grupo. Por último, es importante observar que los instrumentistas que ejecutan solos nunca utilizan la sordina, hecho que refuerza la dialéctica individual-grupal y tiende a la generación de un quinteto solista dentro de la orquesta durante un fragmento considerable del *Madrigale*, lo cual puede pensarse como una variable con claras implicancias texturales. En función de este sucinto

3 Esta particularidad del *Madrigale* orquestal se menciona, sin relación con su paratexto, en Diez (2002). En este escrito, que contiene diversos elementos, se plasma un análisis de esta obra, el cual nos fue de utilidad para obtener algunos datos puntuales y, además, para contrastar las conclusiones de nuestro propio trabajo analítico. Con relación al aspecto textural existe una insistencia en lo homofónico que lo aleja considerablemente del camino que seguimos aquí. No obstante, en lo que respecta al control de alturas las coincidencias son significativas.

4 Comunicación telefónica del autor de este escrito con Jorge Horst, 21 de mayo de 2019, Rosario.

5 Estas dos cuestiones se conectan directamente con los dos últimos puntos de las instrucciones para la versión orquestal que mencionamos en el párrafo anterior.

análisis, de que la obra fue concebida inicialmente como quinteto para luego ser orquestada, de la adscripción genérica que denota su título y de lo que éste connota en relación con ciertas prácticas de ejecución de un período histórico determinado (Brown, 1999), nos enfocaremos, para profundizar en el aspecto textural, en la versión camarística.

Madrigale y “Moro, lasso, al mio duolo”: homenaje y reinterpretación

150

En un contexto donde se describen y ejemplifican de manera muy acotada algunos rasgos de la poética compositiva de Horst, uno de los procedimientos fundamentales en la creación del *Madrigale* es caracterizado por Omar Corrado (1999) como la utilización del trabajo de otro autor “como estructura contenedora donde la composición propia conecta momentos en que emerge el texto original” (pp. 341-342). En función de los primeros cuatro compases de la obra horstiana y de su título, se hace fácil reconocer que el trabajo previo en cuestión es el madrigal a cinco voces intitulado “Moro, lasso, al mio duolo” de Carlo Gesualdo (ca. 1561-1613), publicado por primera vez en 1611 en su *Madrigali libro sesto* (cfr. Bianconi, 2001). No obstante, los procedimientos transtextuales, las homologías y las divergencias que se presentan entre las composiciones alcanzan diversos aspectos y se revelan con diferentes intensidades.⁶ La determinación de una plantilla instrumental con dos violines, viola, violonchelo y contrabajo condiciona un marco de paralelismo con el quinteto vocal (canto, quinto, alto, tenor y bajo) que, más allá del género, se ve consolidado en lo textural por la exclusividad de un tratamiento puntual del sonido -en el que cada instrumentista ejecuta de a una nota por vez-, la no superación de cinco sonidos en la densidad polifónica, la utilización casi excluyente de sonidos -incluidos armónicos- naturales, la predilección por intervalos para cada instrumento que rara vez superan la décima y la indicación inicial de “Tutti senza vibrato e non legato sempre”. En relación con este último punto, es pertinente señalar que instrucciones de este tipo son habituales en las

⁶ Es interesante notar que el trabajo con “Moro, lasso, al mio duolo” puede relacionarse, desde una perspectiva ligada a la teoría de la recepción, con ...piagne e sospira (1969) para flauta, clarinete, violín y piano de Gerardo Gandini -basada principalmente en el madrigal “Piagne e sospira, e quando i caldi raggi” de Claudio Monteverdi-, aunque los resultados obtenidos se manifiestan como considerablemente disímiles.

obras de Horst de ese período, posiblemente como medida para distanciar la sonoridad de las cuerdas del resultado frecuente que surge de una manera de ejecutar generalmente ligada a la estética romántica.⁷ No obstante, creemos que en este caso particular la indicación tiene implicancias más concretas.

En el aspecto morfológico, la correspondencia es extremadamente significativa, aunque en la obra de Horst no se presentan las repeticiones de formantes reescritos ni la de la sección final, transcripta con barra de repetición, características del “Moro, lasso, al mio duolo”.⁸ Además, la cantidad de silencios totales es la misma en ambas composiciones, su duración está representada por figuras iguales y éstos están ubicados -a excepción del primero, corrido un pulso- en “los mismos lugares”.⁹ Esta particularidad, más allá de sus obvias implicancias en lo formal, permite concebir a estas pausas como materiales que, de esta manera, pasan a formar parte del intertexto. A su vez, en relación con las prácticas transtextuales, resulta significativo que los demás elementos tomados de la pieza vocal también conservan su posición relativa, aunque una cantidad considerable de ellos se presenta con modificaciones de diversas índoles. Varios de estos cambios surgen de un procedimiento que Horst denomina “anamorfosis”, el cual le permite, por un lado, evitar vocablos como variación o elaboración -los cuales se le presentan como demasiado ligados a la tradición y, por ende, cargados con varias connotaciones no deseadas- y, por el otro, reconocer su interés por técnicas propias de las artes visuales, las cuales

7 A modo de ejemplo, sugerimos *Fresco* (1989) para orquesta con dos cuartetos de cuerdas solistas y *Van Gogh* (1990) para flauta, oboe, viola, piano y percusión.

8 Para privilegiar la claridad de este trabajo hemos decidido remitir a una transcripción en la cual a cada barra de compás le corresponde una figura redonda, lo que implica un total de 69 compases. Las problemáticas derivadas del cambio a notación estandarizada -que involucran el indicador de compás, el uso mismo del término, el concepto de tactus como unidad de media y las posibles divergencias en las velocidades de ejecución, entre otras- resultan demasiado amplias para ser tratadas en este caso.

9 La simplificación propia de esta metáfora y del uso del pulso se conecta con lo desarrollado en la nota anterior.

representan los tratamientos de los que son objeto ciertos materiales.¹⁰¹¹ Asimismo, se torna muy significativa la elección por parte del compositor rosarino de un tempo mucho más lento para su obra que el habitual para las ejecuciones del madrigal.¹² La indicación metronómica, que se mantiene durante la mayor parte de la obra en 48 pulsaciones por minuto e incluso desciende ocasionalmente a 40, condiciona las posibilidades de reconocimiento perceptivo de algunos de los procedimientos intertextuales y, en contraposición, favorece ampliamente la integración de los componentes del *Madrigale*. Este pequeño recorrido permite un acercamiento a cómo la obra estudiada está parcialmente constituida en función de una dialéctica entre fragmentos del madrigal, algunos de sus materiales y los de Horst, los cuales, a su vez, son generados mediante diversos procedimientos de manera que remiten -principalmente mediante sus disposiciones, sus contenidos interválicos y sus acciones texturales- a propiedades estructurales y formales del hipotexto.

Análisis (textural)

Como ya se deslizó, en el tratamiento de la textura se manifiesta una clara intención de adherencia entre el *Madrigale* y la pieza de Gesualdo.¹³ Mediante una mirada panorámica, se

10 Véase Gaviola (2002). Este trabajo contiene un apartado con análisis de tres obras de Horst, la primera de las cuales es la versión para orquesta del *Madrigale*. Allí, entre secciones dedicadas a diversos aspectos de la obra, encontramos una sobre anamorfosis que coincide, en líneas generales, con el aspecto ideológico que destacamos. Por otro lado, es pertinente mencionar que la autora no trata la variable textural.

11 Como aproximación a otra técnica horstiana relacionada con las artes visuales, véase Jaureguiberry (2019).

12 En este punto es pertinente señalar, para contextualizar esta variable, la predilección que ostenta Horst por los tempi lentos. Como casos representativos proponemos, entre otros, *Quenouille* (2012) para piano solo; *Tregua de vidrio* (2005) para viola, violonchelo y contrabajo; *Sehnsucht* (2003) para orquesta; "Luna en el cangrejo", primera pieza de *El libro de los escorzos* (1996) para cuarteto de cuerdas y *Piante* (1989) para dos bandoneones y dos contrabajos.

13 Esta particularidad aparece mencionada, reafirmando las conclusiones de nuestro análisis, en una sección dedicada a la obra incluida en una serie de anotaciones tomadas por Juan Luquese durante sus clases con Horst. Este material, que pudimos datar provisoriamente alrededor del cambio de

puede constatar que Horst mantiene e incluso profundiza la variabilidad y el alto grado de contraste textural característicos del madrigal. En esta línea, es interesante observar que en algunas secciones del *Madrigale*, más allá de sus niveles de correspondencia y reinterpretación, las acciones texturales resultantes presentan rasgos no reductibles a la dialéctica de tipologías que se utilizó de manera casi excluyente hasta comienzos del siglo XX (Fessel, 2005). El primero de estos formantes, y quizá el más característico en relación con esta particularidad, comienza, de manera imbricada, en el último pulso del séptimo compás con el primer violín ejecutando un *mi5* sobre un bloque conformado por un *si1*, un *la3*, un *do#4* y un *do5*.

Imagen 1. Edición de *Madrigale a Gesualdo*, compases 7 a 12.

Como puede observarse al comienzo de la imagen 1, la nota aguda se repite dos veces en la misma situación, si bien con diferentes duraciones, lo que remite a los tres *mi5* del canto en el madrigal de Gesualdo -últimas tres negras del sexto compás- y, por lo tanto, refuerza la correspondencia entre la primera sección diatónico-melismática del madrigal, que generalmente se describe desde lo textural como polifonía imitativa, y este formante del *Madrigale*. Además,

siglo, contiene una cantidad sensible de información que ha resultado de gran utilidad, en sentido estricto, para la confección de este trabajo y, en sentido amplio, para una mejor comprensión de la poética horstiana. No obstante, su tratamiento in extenso supera ampliamente los límites del presente estudio. Agradecemos la amabilidad de Luquese por brindarnos esta preciada fuente.

la interrelación se sustenta en que en los siguientes compases de la obra de Horst las voces restantes ingresan de a pares -en el tercer tiempo del octavo compás viola y contrabajo y en el primer tiempo del noveno compás segundo violín y violonchelo- con indicaciones dinámicas iguales, lo que genera un total de cinco líneas con cierto nivel de independencia. En este sentido, a su vez, es significativo que cada una de las líneas está conformada solamente por tres alturas y que cuatro tienen la misma estructura interválica dentro del mismo ámbito, quintas y sextas formando décimas. La línea restante se constituye de manera similar mediante dos quintas justas, lo que implica un ámbito de novena mayor. Por otro lado, es necesario aclarar que este formante se puede seccionar en dos partes, debido a que cuatro de las líneas cambian sus tres notas -sólo el do₄ se mantiene en la viola- y a que aparece una estructura relativamente nueva para tres de las voces, dos cuartas justas en un ámbito de séptima menor, la cual reducida a su mínima expresión coincide con la reducción de una de las anteriores. No obstante estos cambios, el formante se percibe como unidad, debido a que las constantes superan ampliamente las modificaciones y a que contextualmente la delimitación con los elementos que lo preceden y suceden es mucho más notoria.

En función de lo desarrollado en la parte central del párrafo anterior, pareciera que la acción textural característica del formante debe ser similar a la de la sección correspondiente del madrigal; sin embargo, otra serie de rasgos -a nuestro juicio con mayor grado de pregnancia- determina un resultado considerablemente distante, el cual puede ser concebido mediante un cierto grado de ambigüedad textural. En este sentido, consideramos fundamentales tres particularidades, las cuales en su interrelación favorecen una percepción global del fenómeno y lo acercan a una sonoridad estado en términos lachenmannianos (Lachenmann, 1970; Tsao, 2014).¹⁴ En primer lugar, el formante se destaca por su polirritmia casi constante, en la que conviven diversas subdivisiones del pulso con bajísima sincronía en los ataques, lo que redundante en una temporalidad en la cual la pulsación y la métrica se vuelven virtualmente imperceptibles. En segundo lugar, la única indicación de dinámica que se utiliza, el “*mf*” ubicado al comienzo de cada voz, no se modifica ni se incorporan nuevas, por lo cual el formante se percibe con un alto grado de uniformidad en relación con su intensidad, particularidad que, además, no se repite por tanto tiempo en ningún otro lugar del *Madrigale*. En tercer lugar, el control de alturas se presenta globalmente como dos campos armónicos fijos, uno para cada posible segmento. Ambos se construyen mediante registraciones fijas de siete notas, dispuestos desde el do₄

¹⁴ Resulta necesario aclarar que el trabajo de Tsao (2014) trata la categoría en cuestión como objeto en lugar de como estado.

como núcleo/eje de manera simétrica y se corresponden con los grados de las tonalidades de do mayor y sib mayor respectivamente. Es interesante notar aquí la correspondencia entre el aspecto diatónico-melismático mencionado más arriba en relación con el madrigal y la determinación, por parte de Horst, de sus campos armónicos fijos con densidades cronométricas relativamente elevadas.

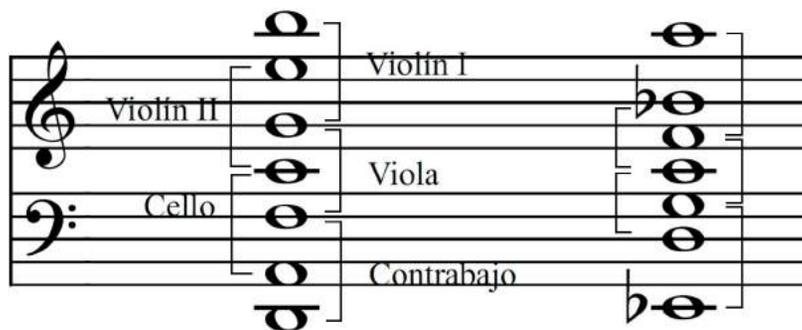


Imagen 2. Reducción de alturas con su correspondiente instrumentación.

Según se observa en la Imagen 2, cada una de las alturas es ejecutada por uno, dos o tres instrumentos de manera que se genera una proliferación de la simetría interválica que caracteriza la ocupación espacial. Así, en función del recorrido propuesto, podemos dar cuenta de cómo este formante se caracteriza por una dialéctica entre permanencia y cambio, la cual se manifiesta en diversos niveles y tiende a favorecer un marco de estatismo con un alto grado de movilidad interna. Asimismo, todas las líneas se encuentran superpuestas y dan lugar a variadas disposiciones en las que se producen unísonos parciales y los fenómenos que habitualmente se denominan como cruzamientos en la teoría contrapuntística, particularidades que condicionan aún más la posibilidad de determinar componentes individuales. En esta dirección, como ya se dejó entrever, es interesante considerar la acción resultante según los conceptos de *Textur* o *Texturklang* en función de las propuestas de György Ligeti y Helmut Lachenmann respectivamente, en el marco de lo que Pablo Fessel denomina la “segunda génesis” del concepto de textura. En relación con la segunda

noción, destacamos “el hecho de que [una *Texturklang*] puede cambiar continuamente desde el punto de vista de sus particularidades acústicas” y, “si bien [es] prolongable discrecionalmente, se constituye no obstante como material estático, en la medida en que esas modificaciones operan en el plano de los elementos componentes y no de su resultante global” (Fessel, septiembre de 2007). Además, creemos que en este fragmento del *Madrigale* se puede considerar como significativo el carácter de una temporalidad propia (*Eigenzeit*) que se concibe como distinta a su duración efectiva, es decir, que sus rasgos característicos se tornan reconocibles con anterioridad a su finalización, la cual está condicionada, a su vez, por las relaciones formales con el madrigal. Más allá de esta lectura, basada en trabajos surgidos de problemáticas específicas sobre concepciones musicales propias del círculo de Darmstadt, resulta pertinente tomar como marco la producción teórica de Francisco Kröpfl, debido a que ésta es una de las raíces fundamentales que nutre la propuesta de acciones texturales desarrollada por Horst y a que durante la época de composición del *Madrigale* el compositor de origen europeo fue una de las principales referencias en la formación del rosarino.

En este punto, en función de la relativa falta de formalización que caracteriza a las teorías kröpfelianas, nos valemos nuevamente de un material que obtuvimos de la carpeta que nos facilitó el compositor docente Juan Luquese. Además de los apuntes ya mencionados, encontramos un folio que contiene fotocopias, en su mayoría de las primeras páginas de composiciones que, presumiblemente, fueron trabajadas durante las clases dictadas por Horst. Entre estas fotocopias, a su vez, aparecen algunos fragmentos de libros que, en función las anotaciones manuscritas que contienen, parecieran haber sido utilizados como disparadores para problematizar nociones teórico-estéticas. En esta línea, se destaca una página suelta, en formato apaisado, en la que pudimos notar cuatro caligrafías distintas más un número mecanografiado. En el margen superior derecho se indica, en letra de Luquese: “Diseñado por María del Carmen Aguilar / (Ayudante de F. Kröpfl) / Bariloche, curso de 1983”. Esta anotación, sumada al número de página ubicado en sentido vertical, permite inferir que el material original forma parte de alguna especie de cuadernillo que circuló durante el curso mencionado, al cual se le fueron incorporando, en las sucesivas copias, intervenciones manuscritas. El texto principal está intitulado “Textura” y consiste en una sistematización numerada de siete tipos de texturas, cada una con un símbolo propio, más un cuadro en el cual los tipos se explican o desarrollan brevemente en función de la “[e]volución histórica de la textura en Occidente”.

Por otro lado, es importante señalar que la amplia mayoría de las indicaciones incorporadas al trabajo escrito por Aguilar corresponden a Horst, lo que permite acercarse a una fuente de su propio trabajo teórico y compositivo que, además, cuenta con información sobre una

recepción particular, situada en un contexto específico, de la propuesta en cuestión. Así, como temática general de estas anotaciones, podemos encontrar en el cuadro referencias a géneros u obras puntuales que se corresponden con las diferentes texturas y sus subclasificaciones. Sin embargo, una mención que ocupa una posición aparentemente tangencial resulta significativa, tanto por el lugar que adquiere en el trabajo de Horst como por la particularidad que representa en relación con las concepciones tipológicas del fenómeno textural (Fessel, 2005). En el margen inferior derecho de la página, como por fuera del cuadro, hay una observación, refrendada en su importancia por una aclaración del compositor rosarino, sobre la posibilidad de aplicar una doble clasificación a un mismo evento. Es decir, se explica que una indicación entre paréntesis puede ubicarse antes o después del símbolo correspondiente a la representación textural para indicar su origen o percepción según sea el caso. Así, el ejemplo concreto propone una polifonía horizontal que tiene como origen una polifonía vertical "(I) =" o una polifonía horizontal que se percibe como polifonía vertical "= (I)". En función de esta peculiaridad, y más allá de si fue concebida sólo para el caso puntual que involucra la relación entre polifonía horizontal y vertical, podemos acercarnos a la noción desarrollada por Horst de la textura como una acción concreta que, a su vez, nos remite a un espacio entre dos hipotéticos polos.

De este modo, para retomar el análisis del formante que venimos desarrollando, ahora con un marco más cercano tanto desde lo espacial como desde lo temporal a la composición del *Madrigale* y a las posibles herramientas que la nutrieron, consideramos que la tipología de "heterofonía por campo armónico" resulta la más adecuada para representar la textura estudiada debido a que da cuenta, ya desde lo etimológico, de los rasgos que destacamos como más significativos. Además, la posibilidad de adscribirle un origen como polifonía horizontal permite conciliar la ambigüedad ya mencionada, en función del trabajo con cinco partes/líneas y su relación con el madrigal de Gesualdo, sin tener que reducir la riqueza que este matiz aporta. Por otro lado, es interesante observar cómo una de las características principales de este segmento, su tendencia a constituirse como síntesis de la dialéctica estatismo/movilidad, permite emparentarlo con otros fragmentos del *Madrigale*, los cuales, a su vez, pueden ser representados mediante la tipología heterofónica pero asignándoles distintos orígenes. El primero de éstos, que seleccionamos a modo de ejemplo, se encuentra yuxtapuesto al formante estudiado y presenta una sonoridad absolutamente contrastante. En esta línea, el segmento puede ser concebido, por un lado, mediante el tratamiento de anamorfosis que mencionamos más arriba y, por el otro, como un trabajo con el material sonoro en sentido microfónico.

Imagen 3. Edición de *Madrigale a Gesualdo*, compás 13.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The score is for measure 13 of 'Madrigale a Gesualdo'. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/4. The score includes dynamic markings (mf, mp, p, fp), articulation (tasto, ponte), and performance instructions (rall.).

Para comenzar el análisis, es interesante señalar cómo el fragmento del quinteto de cuerdas puede ubicarse en un intersticio entre lo que implicaría una cita del compás correspondiente del madrigal y la presentación de material eminentemente horstiano. Así, según puede observarse en la Imagen 3, tenemos acceso a una lectura específica por parte de Horst de ese momento tan característico del trabajo de Gesualdo, en la cual, por decirlo de alguna manera, los materiales que componen a este último se encuentran respetados. No obstante, la imbricación de secciones que se produce en el madrigal mediante la constitución del intervalo de tercera menor durante dos tiempos es dejada de

lado en el *Madrigale* en función del trabajo anamórfico. Este procedimiento redundante en una ampliación, en un cambio de escala que produce una concentración en las características de lo que tiende a percibirse como un único elemento poroso y, además, genera un cierto grado de ambigüedad morfológica -reforzada, entre otras cuestiones, por el uso de los calderones y por el *rallentando*-.

En relación con el tratamiento textural del fragmento que señalamos, se observa un unísono sobre do_4 realizado por los cuatro instrumentos más agudos mediante diferentes tipos de ataques, dinámicas y ritmos. Con respecto a estas variables, es importante señalar que las indicaciones de "tasto" -primer violín- y "ponte" -viola- son las únicas de este tipo en toda la obra y que éstas se mantienen, únicamente, durante este segmento. Además, la heterogeneidad tímbrica que forma parte de este evento complejo se refuerza, entre otras cuestiones, debido a la presencia de armónicos -violonchelo- y trémolos -primer violín y violonchelo-, únicos sonidos de este tipo en todo el *Madrigale*. En relación con la intensidad, también observamos el único caso de toda la obra en el cual se superponen tres indicaciones dinámicas diferentes ("p", "mp" y "mf") en ataques simultáneos, aunque estas se mantienen invariables para cada parte durante todo el segmento. Por otro lado, para cerrar este escrutinio, es necesario recalcar nuevamente la importancia de la

polirritmia que, en este caso, resulta de la utilización de diversas figuras que abarcan desde la negra con puntillo hasta el seisillo de semicorchea. Así, al momento con menor variedad de alturas le corresponde la máxima variedad de medios, hecho que renueva la dialéctica mencionada y permite remitir a una imagen de quietud que, sin embargo, cambia constantemente. Entonces, en función de la lectura que expusimos, podemos observar cómo la acción textural implementada por Horst para este sonido complejo, en este contexto, puede ser caracterizada como una heterofonía mediante su adscripción a un origen monódico o monofónico.

Reflexiones finales

Este recorrido por algunos aspectos de los *Madrigale* nos permitió, en primer lugar, profundizar en ciertas particularidades de los procedimientos transtextuales utilizados para su composición, hecho que se vuelve significativo debido al lugar que este tipo de prácticas fue adquiriendo, con el pasar de los años y su frecuente implementación, hasta llegar a constituirse en un elemento significativo de la poética horstiana. Así, pudimos dar cuenta de una intención de homología estructural, formal y textural con el “Moro, lasso, al mio duolo” que puede concebirse, más allá de la amplitud y significación del trabajo inmanente, como una manera de “recontextualizar la extraordinaria capacidad transgresora del original” (Horst, 1990, nota que acompaña la partitura). En función de esta búsqueda, se vuelve posible, por un lado, comenzar a profundizar en una recepción productiva de la poética de Gandini por parte de Horst y, por el otro, entender los fragmentos que seleccionamos para analizar como muestras de la importancia que adquiere el tratamiento de la textura en esta obra en particular y en la producción horstiana en general. En relación con esto, es pertinente destacar, en primer lugar, que los trabajos previos en los cuales se estudia el *Madrigale* no dan lugar a la variable textural o lo hacen mediante la utilización de alguna tipología aislada sin ninguna profundización y, por el otro, que esta oquedad es representativa de los abordajes sobre el trabajo de Horst, tanto compositivo como teórico. A su vez, en función de esta vacancia, logramos acercarnos a varias herramientas que forman parte de la producción teórica del rosarino y pudimos relacionarlas, mediante elementos concretos, con algunos de sus afluentes más notables. Por último, el enfocarnos en la textura, tanto desde su concepción de material en sí mismo como desde la noción de heterofonía, nos permitió representar acciones -caracterizadas por un marco de estatismo con un alto grado de movilidad interna- que indican a la dialéctica como una herramienta que el compositor rosarino emplea con asiduidad sobre diversas variables y en diferentes niveles.

Fuentes

- Gesualdo, C. (1611). *Moro, lasso, al mio duolo* [Facsímil de la primera edición]. Venecia, Italia.
- Horst, J. (1990). *Madrigale a Gesualdo* [Partitura inédita, quinteto de cuerdas]. Rosario, Argentina.
- Horst, J. (1990). *Madrigale a Gesualdo* [Partitura inédita, orquesta de cuerdas]. Rosario, Argentina.

Bibliografía

- Bianconi, L. (2001). Gesualdo, Carlo, Prince of Venosa, Count of Conza. En S. Sadie (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan.
- Brown, H. M. (1999). *Music in the Renaissance*. New Jersey: Prentice Hall.
- Corrado, O. (1999). Horst, Jorge. En E. Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 6 (pp. 341-342). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Diez, S. y otros (2002). *Jorge Horst. Lírica de la seducción del sonido. La repetición como elemento de valor discursivo*. Monografía inédita para la Cátedra de Historia de la música argentina del profesor Carlos Rausa. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- Fessel, P. (2005). *Heterogeneidad y concreción en la simultaneidad musical. Una caracterización teórica e histórica del concepto de textura* (Tesis doctoral inédita). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
- Fessel, P. (septiembre de 2007). La doble génesis del concepto de textura musical. *Revista electrónica de musicología*, 11, s/d. Recuperado de: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV11/05/05-fessel-textura.html

Gaviola, N. (2002). *Aspekte der Neuen Musik in Argentinien nach 1950* (Tesina inédita). Staatliche Hochschule für Musik, Freiburg im Breisgau, Alemania.

Genette, G. (2001). *Umbrales*. México: Siglo veintiuno editores.

Jaureguiberry, P. (2019). Transtextualidad, criptografía y elaboración caleidoscópica en Quenouille de Jorge Horst. En P. Jaureguiberry y C. Pedrotti (eds.), *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"* (pp. 194-205). Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología e Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Lachenmann, H. (1970). Kangtypen der neuen Musik. *Zeitschrift für Musiktheorie*, 1 (1), 21-30.

Tsao, M. (2014). Helmut Lachenmann's "Sound Types". *Perspectives of New Music*, 52(1), 217-238.



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Cómo citar este artículo:

Jaureguiberry, P. E. (2020). Transtextualidad (textural) y heterofonías en *Madrigale a Gesualdo* de Jorge Horst. *AVANCES*, (29), 145-161. Córdoba: CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28739>

CHICAS MUERTAS DE SELVA ALMADA (CRÓNICAS DEL HORROR)

DEAD GIRLS BY SELVA ALMADA (HORROR CHRONICLES)

Resumen

En *Chicas muertas* (2014), Selva Almada investiga tres femicidios ocurridos en el interior del país en la década del ochenta y que han quedado impunes. En el texto se integran rasgos propios de la crónica con otros materiales narrativos y autobiográficos.

Palabras claves

crónica, femicidio, horror

Abstract

In *Dead Girls* (2014), Selva Almada investigate three femicides that occurred in the interior of the country in the 1980s and have gone unpunished. The text includes features of the chronicle with other narrative and autobiographical materials.

Keywords

chronicle, femicide, horror

Dra. María Elena Legaz

Universidad Nacional de
Córdoba
Córdoba, Argentina
legazmel@gmail.com

Recibido:
30/09/2019

Aceptado:
12/04/2020

Introducción

Para Walter Benjamin (2008), “el cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia” (p. 3). Se opone al narrador épico, que fija la trayectoria de los grandes hombres. “El modesto y atípico cronista no obra como juez sino apenas como testigo; desplaza a la historia desde el lugar de legitimación del relato consagrado a la irrupción en él del testimonio que se filtra y descentra el peso de la autoridad” (Benjamin, 2008, p. 3).

En el Congreso sobre “Periodismo cultural” realizado en Cartagena en 2007, el escritor argentino Martín Caparrós presenta la ponencia “Por la crónica” y allí distingue la crónica de la prosa informativa. Para él, resulta necesario “descentrar el foco periodístico” y, por eso, pone en cuestión la supuesta objetividad de la información. Destaca, en cambio, el énfasis en el yo del autor. En todo caso, la prosa informativa puede ser despojada, distante, impasible, como un intento de crear la ilusión de una mirada sin intermediarios, una forma de simular que no hay nadie que cuenta. En la crónica, según Caparrós, hay siempre alguien que mira y narra y que se hace cargo de lo que dice.

La prosa informativa sintetiza lo que –se supone– sucede y la prosa de la crónica pone en escena, realiza un minucioso trabajo de escritura y reflexión a través de imágenes, (...) mientras la información pretende saciar la curiosidad del lector, y así tranquilizarlo, la crónica intenta despertar su interés e inquietarlo (Caparrós, 2007).

Selva Almada (Villa Elisa, Entre Ríos, 1973) nunca había abordado la escritura de la crónica; sus libros anteriores publicados fueron las novelas: *El viento que arrasa* (2012) y *Ladrilleros* (2013) y los relatos de *Una chica de provincia* (2012). La experiencia de escribir *Chicas muertas* tuvo sus riesgos:

Me costó escribirlo porque la no-ficción era un género que nunca había abordado y cuando empecé no me daba cuenta de que no tenía que inventar y utilizar otros recursos, otras herramientas, otras estrategias. Que tenía, en todo caso, que decidir cómo lo hacía con lo que ya tenía, con las herramientas de la literatura. Por supuesto también tenía muchas dudas. Caminaba por la cuerda floja. A veces

me ponía muy literaria y tenía que frenarme, borrar, volver a empezar (Almada, entrevistada por Abdala, s/f).

En 2014, sale a la luz *Chicas muertas*, que su autora realiza con la ayuda de una Beca otorgada por el Fondo Nacional de las Artes y es finalista del Premio Rodolfo Walsh de la Semana Negra de Gijón. Posteriormente, en 2015 Selva Almada da a conocer *El desapego es una manera de querernos* (cuentos) y en 2017, *El mono en el remolino*, notas al rodaje de *Zama*, la película de Lucrecia Martel.

Chicas muertas. Crónicas del horror

Selva Almada reconstruye en su larga tarea de investigación los femicidios de tres jóvenes del interior del país en la década del ochenta. Se trata de Andrea Danne en San José, provincia de Entre Ríos en 1986, María Luisa Quevedo en Presidente Roque Sáenz Peña, Chaco en 1982 y Sarita Mundín en Villa María, Córdoba en 1988; en este último caso, no puede saberse si fue crimen o desaparición.

Del caso de Andrea Danne, la escritora tiene noticias a través de la radio LT26 Radio Nuevo Mundo. Tenía 19 años y era estudiante de psicología; murió en su cama, en su dormitorio, al lado del dormitorio de sus padres, de una puñalada en el corazón. Del crimen de María Luisa Quevedo se entera estando en el Chaco, por un recorte del diario local: "A veinticinco años del crimen de María Luisa Quevedo". Había desaparecido y dos días después su cuerpo fue encontrado en un baldío: la habían ahorcado con su propio cinturón. Tenía quince años y era empleada doméstica. En cuanto a Sarita Mundín, conoce su caso por un relato oral; desaparecida en 1988, nueve meses después se encontraron unos huesos a orillas del río Ctalamochita, pero su familia nunca aceptó que esos huesos pertenecieran a la joven. Tenía veinte años y un hijo, Germán de cuatro; su pareja la había introducido en la prostitución. Más tarde, se supo de una presunta Sarita en un prostíbulo de Valladolid.

Lo que poseen en común los tres femicidios es la impunidad, porque más allá de sospechosos, demorados y sobreseídos, nadie ha pagado por esos delitos hasta el presente.

El libro está dedicado a las tres chicas: “A la memoria de Andrea, María Luisa y Sarita”, y posee como epígrafe unas líneas del poema de Susana Thenon “¿Por qué grita esa mujer?”. Está dividido en once partes, subdivididas por blancos tipográficos y un Epílogo. Coloca la fecha al final: “Buenos Aires, 30 de enero de 2014”, y agrega una serie de agradecimientos a familiares, amigos, jueces, periodistas... a todos quienes le ayudaron en la investigación.

Podemos decir que *Chicas muertas* es un texto polifónico, que realiza un diálogo con otros textos que exceden el campo literario e incluyen diversas formas artísticas e intervenciones culturales, en el contexto de una sensibilización social acerca de la violencia de género. Puede inscribirse en un corpus sobre las distintas etapas de lo que Elizabeth Jelin (2002) denomina “los trabajos de la memoria”, desde la época de la Dictadura hacia adelante y, sobre todo, dentro de las representaciones de la impunidad en Argentina. Constituye, además, una particular respuesta al interrogante sobre qué estrategias utilizar para narrar la continuidad entre la violencia del pasado y la del presente, en torno a las víctimas de femicidio, desde el extremo del asesinato y la desaparición, hasta las formas más sutiles de la dominación patriarcal.

Según Jelin (2002):

La represión fue utilizada por una institución masculina y patriarcal: las fuerzas armadas y la policía. Estas instituciones se imaginaron a sí mismas con la misión de restaurar “el orden natural”. En sus visiones debían recordar permanentemente a las mujeres cuál era su lugar en la sociedad como guardianas del orden social, cuidando a maridos e hijos, asumiendo sus responsabilidades en la armonía y la tranquilidad familiar. Eran ellas quienes tenían la culpa de las transgresiones de sus hijos, también de subvertir el orden jerárquico “natural” entre hombres y mujeres. Los militares apoyaron e impusieron un discurso y una ideología basados en valores “familísticos”. La familia patriarcal fue más que la metáfora central de los regímenes dictatoriales, también fue literal (p. 107).

Por otra parte, asegura Jelin que hay que destacar en el período posdictatorial que las mujeres –madres y abuelas– han aparecido en la escena pública como portadoras de la memoria social de las violaciones a los derechos humanos. Su rol, además de político, tiene una carga ética y simbólica en sus distintas formas y manifestaciones, hasta llegar a ocupar un lugar central como narradoras, mediadoras, testigos y analistas de la realidad.

Si bien los testimonios de las víctimas de represión de la violencia de Estado fueron receptados con atención y adhesión tanto en Argentina como en su repercusión internacional, por el contrario, ha sido necesario un lapso de tiempo mayor para que las minorías y los testimonios sobre femicidios encontraran condiciones de escucha social y obtuvieran un lugar en la memoria colectiva. La no existencia de espacios estructurados de familiares y allegados a las víctimas de femicidio, tiene su explicación en las propias condiciones de exclusión social de estos sectores en el marco del sistema patriarcal imperante.

Según Primo Levi, todo testimonio presenta siempre una laguna, un centro vacío, una falta de la que los sobrevivientes podrían dar cuenta. La ausencia es el relato de los muertos en el exterminio, lo que él llama “testigos totales”; los sobrevivientes no son los verdaderos testigos. Selva Almada se considera una sobreviviente, al contar que este libro comienza a escribirse en 1986 “cuando la chica muerta se cruzó en mi camino. Ahora tengo cuarenta años y, a diferencia de ella y de las miles de mujeres asesinadas en nuestro país, sigo viva. Sólo una cuestión de suerte” (2014, pp. 181-182). La escritora entrerriana saca a la luz lo que se ha llamado “memorias subterráneas (Pollak, 2006) y para abordarlas echa mano de recursos y fuentes de otros géneros diferentes de la tradición de los testimonios en Argentina. En relación directa con las causas judiciales, se transcribe el resultado de una de las autopsias y datos precisos de los expedientes de cada caso. En la cobertura periodística hay entrevistas a familiares y allegados de las víctimas. Además, la reconstrucción de los hechos se presenta con un formato narrativo propio de la no-ficción a la manera de Truman Capote, Tom Wolf y, entre nosotros, Rodolfo Walsh, Tomás Eloy Martínez, sin olvidar el antecedente de Roberto Arlt.¹ También hay momentos en que interviene la intimidad de la propia autora, es decir, se alternan la transposición directa de fuentes con la narración y lo autobiográfico. Cuando se transcriben las autopsias, se evita la aparición de un narrador que describa los cuerpos o las escenas del crimen, soslayando de este modo el morbo o los golpes bajos. A todos esos materiales, se les incorpora también otros elementos que pueden considerarse inusitados para esos registros.

Tanto los familiares de María Luisa Quevedo como el novio de Andrea Danne consultan a videntes que consiguen información importante. La propia narradora incluye escenas con un curandero del pueblo en sus propios recuerdos de infancia. Este hombre le cura el empacho, el mal de ojo, la pata de cabra. Almada le dedica varias páginas. Lo describe físicamente: “Su mismo

¹ Roberto Arlt se anticipa a las crónicas del llamado “Nuevo periodismo” con aguafuertes como “He visto morir”, que relata el fusilamiento del anarquista Di Giovanni.

aspecto descarnado le daba una apariencia de santo” (2014, p. 44). Da cuenta de su ámbito y de las características de su vida: “No sé de dónde provenía su poder. Si lo había heredado de su madre o había nacido con él como una bendición que cada tanto se convertía en una maldición” (p. 44). Culmina el recuerdo cuando cuenta su triste y solitario final: “Sin responso ni la bendición del cura, pues no hay misericordia para aquellos que conocen el secreto, aquéllos que tienen poderes que ofenden a Dios. Había sido enterrado en una parcela alejada (...) donde sepultan a quienes no tienen a nadie” (p. 46).

Se introducen, así, voces de otros personajes del lugar, disonantes en cuanto a la reconstrucción lógica de los crímenes. De alguna manera, suplen el vacío de los testigos ausentes. El personaje de la Señora, una tarotista a la que visita la narradora, le permite comunicarse de una manera especial e inquietante con “las chicas” y conocer datos sobre su pasado. En este texto polifónico, la superposición de la primera persona de la narradora testigo con otras voces y fuentes, por momentos se fusiona y armoniza. Así, en las cartas del tarot, aparece un amante de Andrea, un hombre mayor que ella; en el expediente judicial también y en el testimonio de la narradora: “Yo lo conocí. Vivía a pocas cuadras de mi casa en la época del crimen, pero lo conocía de antes” (p. 112).

A estos materiales –algunos de sospechosa credibilidad, pero aceptados en el interior del país, y otros de información legítima– se les une una zona incierta, la del rumor pueblerino. Actualmente, el rumor es aceptado, incluso se lo vincula con el origen del psicoanálisis y está valorizado dentro de las fuentes orales. Se trata de una acumulación de informaciones no clasificables, difusas; un saber caótico, fragmentos rotos desprendidos de otra cosa. En el ámbito provinciano son más visibles los prejuicios aprendidos sobre el otro. Así, para reconstruir el crimen de Andrea se escuchan las voces de los estudiantes que tomaban el mismo colectivo que ella y que vieron a Andrea conversar con el chofer sospechoso de ser su amante. Los compañeros de estudio deducen que tienen una relación amorosa y la dueña de la pensión afirma que se encontraban en una de las habitaciones. Como el sospechoso estaba casado con una mujer que no era de allí, los concurrentes del bar consideraban que “era raro” y lo llamaban “fruta picada”. El rumor es cruel cuando se la inculpa a Gloria, la madre de Andrea, no sólo por reaccionar en forma distinta de los estereotipos de la sociedad ante la muerte de su hija, sino también porque había ido a la peluquería esos días de duelo. Como no llora estrepitosamente o no había participado de las marchas, la sociedad desconfiaba de ella. El rumor en *Chicas muertas* no es sólo esa difusa información sin solidez racional, sino que constituye una forma de resistencia que procura pasar inadvertida. “Me crié escuchando a las mujeres grandes comentar

escenas, así, en voz baja como si las avergonzara la situación de la pobre desgraciada o como si ellas también le temieran al golpeador” (p. 56). La madre de la narradora, en cambio, lo hace en voz alta y con indignación, igual que en aquél momento en que había detenido a su esposo al menor indicio de violencia. Aunque confuso y a veces caótico en el rumor se oculta una especie de saber, una suerte de pedagogía clandestina y primitiva.

La narradora no recuerda ninguna charla ni advertencia puntual sobre la violencia de género ni que su madre le haya sugerido el peligro, aunque el tema de alguna forma siempre estaba presente:

Cuando hablábamos de Marta, la vecina golpeada por su marido, la que, a su vez, descargaba sus propios puños sobre sus hijos (...). Cuando hablábamos de Bety, la señora de la despensa que se colgó en el galponcito del fondo de su casa (...). Cuando hablábamos de la esposa del carnicero López. Sus hijas iban a mi escuela. Ella lo denunció por violación (p. 54).

El testimonio subterráneo de los femicidios está en los márgenes y el relato se detiene también en lo minúsculo de la violencia. Estas escenas convivían con otras más pequeñas: “la madre de mi amigo que no se maquillaba porque su papá no la dejaba (...) La que tenía prohibido usar zapatos de taco porque eso era de puta” (pp. 55-56). La conducta de las mujeres parece ocultar la verdadera naturaleza del peligro. Se las quiere disciplinar en lugar de una toma de conciencia.

Desde chicas nos enseñaban que no debíamos hablar con extraños y que debíamos cuidarnos del Sático. El Sático era una entidad tan mágica como en los primeros años de la infancia lo eran la Solapa o el Viejo de la Bolsa. Era el que podía violarte si andabas sola a deshoras o si te aventurabas por sitios desolados. El que podía aparecer de golpe y arrastrarte hasta alguna obra en construcción. Nunca nos dijeron que podía violarte tu marido, tu papá, tu hermano, tu primo, tu vecino, tu abuelo, tu maestro. Un varón en el que depositabas toda tu confianza (pp. 54-55).

En la investigación de los femicidios, Almada sigue la huella de las continuidades de las estructuras de poder que constituían el aparato represor del Estado durante la Dictadura. Para el caso de María Luisa Quevedo, se enfatiza la convivencia con el poder empresarial por parte del juez y el funcionamiento de una policía y de fuerzas de seguridad con los vicios de la

dictadura que bloquean el caso, “y fueron la comidilla de la prensa que, a falta de novedades, acababa basándose en rumores, chismes, presencia de los vecinos” (p. 152). En el caso de Sarita Mundín, se ponen en evidencia complicidades de sectores políticos. Como se había dedicado a la prostitución, se comenta que

De girar en la ruta pasó a tener una cartera de clientes del Comité radical. Ella y su amiga Miriam García eran militantes del partido: dos muchachas jóvenes y lindas que enseguida ocuparon la atención de los señores mayores, de buena posición social y doble discurso” (p. 57).

Por otra parte, el hecho de que estos femicidios se hayan producido en la década del ochenta, le permite señalar a Almada el contraste entre el clima festivo de la transición entre la dictadura y la vuelta a la democracia con Alfonsín, y el ocultamiento de estos episodios de violencia hacia las mujeres. El día de la aparición del cuerpo de María Luisa Quevedo en Presidente Roque Sáenz Peña era el mismo en que se instalaban en la memoria colectiva las imágenes de la televisión, visibilizando el fin de la impunidad con el enjuiciamiento a los sectores militares y el reinicio del Estado de derecho. Muchos ciudadanos habían salido a festejar los sucesos transmitidos por la Cadena Nacional en las plazas del país. Los femicidios quedaban escondidos, sobre todo en el interior, y debían competir con los temas impactantes del momento: la apropiación de bebés, el hallazgo de cadáveres no identificados, las denuncias generalizadas.

El texto recupera las memorias subterráneas de muertes ocurridas cuando todavía en nuestro país no se conocía el término *femicidio* y las pone a circular por la opinión pública. Además, intercala entre las historias de Sarita, Andrea y María Luisa situaciones protagonizadas por ella misma, a las cuales sobrevivió. Por ejemplo, cuando ella y otras estudiantes “hacían dedo” en la ruta para viajar a Paraná. Sufrieron acosos, manoseos y propuestas machistas que le provocaron miedo e inseguridad. Aunque el peligro esté latente para todas, el azar hace que no le toque a ella. Incluso, en algún momento recurre a la interpelación al lector a través de una segunda persona: “Mi casa, la casa de cualquier adolescente, no era el lugar más seguro del mundo: dentro de tu casa podían matarte. El horror podía vivir bajo el mismo techo que vos” (p. 17).

A lo largo de sus recorridos para reconstruir los asesinatos y desapariciones, resulta significativa la recuperación de paisajes y costumbres de los pueblos del interior: “la vuelta del perro”, la noche de Carnaval con sus alegrías y peligros, las siestas de verano, los bailes, los niños que juegan en la calle, los colectivos de andar lento, el olor de los espirales para ahuyentar a los

mosquitos, la tierra regada por el camión municipal... El paisaje entrañable también posee sus costados oscuros. Se recrean personajes especiales pero inofensivos, como “el fisgón” de mujeres (el Bochita Aguilera). Pero, en cambio, aparecen formas naturalizadas y encubiertas de prostitución: las visitas a un hombre solo que ayuda a alguna muchacha a pagar el alquiler, la empleada doméstica que se relaciona con el patrón fuera del trabajo para conseguir unos pesos más sobre su sueldo. “Lo he visto en muchachas de mi familia cuando era chica. A la noche desde la calle, se oye un bocinazo. Ella que está esperando, agarra su cartera y sale. Nadie pregunta nada” (p. 59). Otras costumbres locales son, en realidad, violaciones colectivas, como “el juego del becerro” en el que interviene una barra masculina que elige a uno de sus integrantes para que seduzca a una chica; luego la invita a un baile de fin de semana. Ese día la lleva a un descampado y allí todos abusan de ella. Después le dan dinero para comprar su silencio. Algunos sitios, como el pueblo vecino de San José, a diferencia de Villa Elisa, el sitio natal de Almada, registra muchos pobladores pendencieros y violentos; se practica la magia negra.

Mientras reconstruye los crímenes y el estado de impunidad en que se hallan después de tantos años, esos casos parecen diseminarse en la visibilización de formas múltiples y anónimas de dominación sobre las mujeres, formas disimuladas y naturalizadas en las costumbres locales. El lector conoce esos pueblos y ciudades del interior al acompañar a la cronista en sus recorridos; ella transmite sus miedos, sus esperas interminables para entrevistar a los familiares de las víctimas (como el Yogui Quevedo, hermano de María Luisa, en Villa Ángela), el calor, la impaciencia, el cansancio, las dilaciones, la intimidad con el espacio provinciano, las confidencias de personajes con datos de los que nadie había hablado en sobremesas y asados. En esos encuentros, también recoge otras denuncias, como la de una niña de doce años que se prostituye en la terminal de ómnibus. Se multiplican los delitos ante el horror de la narradora. De todo esto no se ocupa la prensa capitalina, aunque una excepción es el periodista Enrique Sdrech, a quien cita expresamente como un homenaje a uno de los pocos periodistas capitalinos que tiene presentes también los crímenes del interior.

A medida que se acerca a los espacios de las víctimas, van surgiendo nuevos casos. Cuando va al baldío en el que fue hallado el cuerpo de María Luisa Quevedo, una mujer le dice que el basural que ha fotografiado es el sitio de otra víctima, Maire Tévez. “El asesinato de Maire Tévez es más reciente, aunque también los diarios lo relacionaron enseguida con María Luisa Quevedo (...). En 2010 su novio, Héctor Ponce la mató de un tiro en la cabeza y luego seccionó el cuerpo” (p. 171).

En la primera visita a la Señora, la tarotista, ésta compara a la cronista con “la huesera”, un mito cherokee de una mujer vieja que se dedica a juntar huesos en el desierto; luego, con esos huesos arma un esqueleto y le canta con los brazos abiertos hasta hacerlo cobrar vida y transformarlo en un lobo. En algún momento de su vertiginosa carrera, ya sea por la velocidad, ya sea porque se mete en las aguas de un arroyo para cruzarlo, ya sea porque la luna lo hiere directamente en un costado, el lobo se convierte en una mujer que corre libremente hasta el horizonte riéndose a carcajadas. La tarotista le dice a Almada: “Tal vez sea esta tu misión: juntar los huesos de las chicas y después dejarlas correr libremente hasta donde sea que tengan que ir” (p. 50). Lo que hace Selva Almada es devolverles su voz, rescatándolas de las memorias subterráneas para incorporarlas a la memoria colectiva que les estaba vedada.

Después de la visita al cementerio de San José para buscar la tumba de Andrea, entiende que debe dejarlas libres y despedirse. En el Epílogo, la Señora le dice que ya “es hora de soltar”, “que las chicas deben volver allí donde pertenecen”:

Yo también apreté su mano y entonces comenzó a soltarme despacito. Me agarré un poco, un momento más, todavía podía sentir a las chicas a través de ella. Me miró. O ellas me miraron y comprendí y también empecé a soltar. Tres velas blancas, Mi adiós a las chicas (...). Y si Sarita está viva, ojalá que sí, entonces esta vela es para esa chica sin nombre que apareció hace más de veinte años a orillas del río Ctalamochita (pp. 181-182).

La hermana de Sarita le había contado algo que no aparecía en la causa judicial: un funcionario le había mostrado un par de huesos pelados y unas piezas dentarias y le hizo firmar un oficio que decía que era el cuerpo de su hermana desaparecida. Años después, la prueba negativa de ADN demostró que no lo era. Otra muerta sin reclamo.

La Señora siempre decía que lo que había que conseguir era reconstruir cómo el mundo las miraba a ellas. Si logramos saber cómo eran miradas, vamos a saber cuál era la mirada que ellas tenían sobre el mundo, es el mensaje que deja la narradora. Otro mensaje es lo que Sarita le había pedido a su hermana antes de desaparecer. “Nunca te dejes atropellar por nadie”. Y ella lo cumple como un legado, más adelante, ante los reclamos de ocupar el lugar equívoco que tenía esa hermana perdida.

El lenguaje de *Chicas muertas* es coloquial, con expresiones familiares como “dar el esquinazo”, “cosas de mamados”, “le entraron los dos”, “calienta braguetas” y muchas veces descarnado y brutal, como al narrar el episodio de la violación colectiva: “y cuando las vergas se asquearon, la siguieron violando con una botella” (p. 20). Puede rescatarse algún registro poético desencadenado por una foto de María Luisa muerta:

Se ve el cuerpo de una mujer flotando en el agua. Me hace acordar a la pintura de John Millars, la de “Ofelia muerta”. Como el personaje de Hamlet, María Luisa ya boca arriba. Como en el cuadro, las hojas planas de los juncos se inclinan sobre la laguna; la superficie está cubierta de pequeñas plantas acuáticas. No son esas flores lilas que la reina Gertrudis llama Dedos de Muerto, con las que Ofelia había tejido sus coronas, sino esas otras a las que le dicen Lentejas de agua. Un árbol, que no es el sauce del que cae la pequeña Ofelia, sino uno de copa achaparrada, echa su sombra sobre el cuerpo de María Luisa. La muerte para las dos, llena de angustias (p. 108).

Almada eleva a una de las víctimas de femicidio comparándola con el personaje de Shakespeare. Las dos, más allá de la época y de su condición social, son mujeres víctimas de tragedias provocadas por el poder patriarcal; varían las especies de los árboles o de las flores que las cubren con una pátina de piadosa belleza, pero la angustia es la misma.

Al comienzo del Epílogo la autora presenta una larga lista de mujeres asesinadas a lo largo de 2014, el año en que publica el libro. La historia continua.

Bibliografía

Abdala, V. (s/f). Entrevista a la escritora Selva Almada. *Revista Cabal* [online]. Recuperado de: <http://www.revistacabal.coop/actualidad/entrevista-la-escritora-selva-almada>

Almada, S. (2014) *Chicas muertas*. Buenos Aires: Ediciones Random House.

Benjamin, W. (2008). Tesis de filosofía de la historia. En *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (pp. 3-8). Madrid: Itaca.

Caparrós, M. (2007). Por la crónica. *IV Congreso Internacional de la lengua española*. Cartagena, Colombia.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

Pollak, M. (2007). *Memoria, olvido, silencio*. La Plata: Editorial Al Margen.



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Cómo citar este artículo:

Legaz, M. E. (2020). Chicas muertas de Selva Almada (Crónicas del horror). *AVANCES*, (29), 163-174. Córdoba: CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.

Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28740>

ALGUNAS REFLEXIONES TEÓRICAS DE CINEASTAS CORDOBESES

SOME THEORETICAL REFLECTIONS OF CORDOBA FILMMAKERS

Resumen

En el presente artículo, proponemos un ejercicio de análisis y sistematización de algunas de las reflexiones teóricas contenidas en una serie de entrevistas realizadas a cineastas cordobeses. Para ello, nos enfocamos, sobre todo, en las visiones de mundo expuestas por cada uno y, luego, en la manera en que las mismas penetran y repercuten en las formas de vivir, de hacer y de entender ciertas dimensiones propias del arte cinematográfico, como la puesta en escena, la figura del artista y el rol asignado al espectador.

Palabras claves

cineasta, teoría, visión de mundo

Abstract

In this paper, we propose an exercise of the analysis and systematization of some of the theoretical reflections contained in a series of interviews with filmmakers from Córdoba. For it, we do focus on the worldviews exposed by each one and, then, on the mode in which they affect the ways of living, doing and understanding certain dimensions of cinematographic art such as staging, the figure of the artist and the role assigned to the spectator.

Keywords

filmmaker, theory, worldview

Lic. Carlos M. Lema

Universidad Nacional
de Villa María
Villa María, Argentina
maxilema21@gmail.com

Recibido:
18/09/2019

Aceptado:
18/02/2020

Introducción

Nuestro trabajo parte de una serie de entrevistas realizadas a directores cordobeses durante los años 2016 y 2017. Las preguntas planteadas a Rosendo Ruiz, Liliana Paolinelli, Sergio Stocchero, Matías Herrera Córdoba y Sergio Schmucler se orientaban a que puedan contarnos la manera que tienen de llevar a cabo su labor dentro del cine, es decir, que nos digan lo que hacen.¹

En esta línea, el estudio que nos proponemos ahora consiste en revisar si es posible encontrar, entre las respuestas por ellos ofrecidas, algunas reflexiones susceptibles de ser consideradas como modelos teóricos generales. Para ello, en primer lugar, partimos de la definición de *cinéasta* ofrecida por Aumont (2004): “el cinéasta es un hombre que no puede prescindir de la conciencia de su arte, de la reflexión sobre su oficio, del pensamiento, en suma” (p. 11). Se produce, así, una distinción entre las categorías de *cinéasta* y *realizador*, entendiendo esta última como “el término neutro y técnico (...) el realizador es el técnico de la puesta en imágenes, nada más” (p. 158). Parte de nuestro trabajo, entonces, se centra en ver si los entrevistados son, además de realizadores, cinéastas.

Otra categoría importante, en segundo lugar, es la de *teoría*. Aumont, en este caso, propone una definición de teoría a partir de su validez intrínseca y no por el lugar que ocupa en el seno de corrientes teóricas reconocidas.²

No serán, por lo tanto, los criterios externos de definición de la teoría los que designarán a los cinéastas teóricos, sino más bien los criterios internos. Existen varios criterios internos de validez, o de interés o incluso de definición de una teoría. A mi modo de ver, los más importantes son tres: la coherencia, la novedad y aplicabilidad o pertinencia (p. 14).

La pertinencia, es bueno aclararlo, sólo será considerada aquí en términos intrateóricos, es decir, no revisaremos la pertinencia de determinado concepto en relación con la obra de los

1 *Lo que dicen que hacen. Concepciones del cine según los propios realizadores* es el nombre que lleva el proyecto de investigación en el que se enmarca este trabajo.

2 El autor resume, en términos quizás demasiado generales, dos grandes líneas teóricas sobre el cine: la teoría indígena, proveniente de la crítica fundada por André Bazin, frente a la teoría universitaria, de corte más científica, analítica y académica.

realizadores, sino en relación con otros conceptos de su reflexión. Con esto en claro, el autor enlaza las nociones de cineasta y de teoría mediante el siguiente postulado:

Postularé que los cineastas teóricos clarifican, sin simplificarlos, los grandes problemas teóricos, porque los adoptan en nombre de una praxis. La teoría de los cineastas no es ni perfecta, ni completa, pero a menudo es más seductora, más vibrante y más nítida que la teoría de los teóricos (p. 17).

De este modo, “está claro que esas teorías también son, a su manera, respuestas posibles a problemas generales de la filosofía del conocimiento, de la razón, de la sociedad, del mundo” (p. 36). El problema es que los realizadores entrevistados no ofrecen una teoría pura y aislada sobre la realidad, como lo requiere el autor, sino que, por el contrario, sus ideas suelen aparecer mezcladas por lo que llama el comentario de obra – sobre todo, de su obra – y, fundamentalmente, por el relato biográfico (p. 19). Para saldar este problema, en tercer lugar, tomamos de la filosofía de Wilhelm Dilthey (1974) la noción de *visión de mundo* (*Weltanschauung*).

Las ideas del mundo no son productos del pensamiento. No surgen de la mera voluntad del conocer. La comprensión de la realidad es un momento importante en su formación, pero sólo uno de ellos. Brotan de la conducta vital, de la experiencia de la vida, de la estructura de nuestra totalidad psíquica (p. 49).

A su vez, si bien consideramos esta categoría suponiendo su base histórica, nos enfocamos principalmente en su otra dimensión distintiva:

Cualquiera fuerte impresión hace patente al hombre la vida por uno de sus lados peculiares; entonces el mundo aparece bajo una nueva iluminación; al repetirse y enlazarse tales experiencias, se originan nuestros estados de ánimo o temples frente a la vida (...) Estos temples vitales, los innúmeros matices de la actitud ante el mundo, forman el estrato inferior del desarrollo de las visiones del mundo.

En ellos se realizan luego, en virtud de las experiencias vitales en que alcanzan su eficacia las múltiples relaciones vitales de los individuos con el mundo, los intentos de solución del enigma de la vida (pp. 44-45).

Tales intentos implican, para el filósofo alemán, una determinada estructura, “una complejidad o conexión unitaria, en la cual, sobre la base de una imagen del mundo, se deciden las cuestiones acerca de la significación y el sentido del mundo” (p. 45). Gracias a esta categoría, por lo tanto, podemos buscar en las declaraciones de los realizadores diversas visiones de mundo, conformadas tanto por las experiencias vitales, como por las comprensiones intelectuales propias de cada uno. Para sistematizar aún más el análisis, agruparemos a los cinco casos de acuerdo con ciertas afinidades presentes entre ellos.

1. El cine como forma de vida: Rosendo Ruiz y el camino, Liliana Paolinelli y la necesidad

178

Hay algunos realizadores a los que el deseo de hacer cine les llegó desde muy temprano. Rosendo Ruiz es uno de ellos:

a mí me interesó esto de contar historias desde chico, desde los diez, doce años cuando descubrí mis ganas de contar historias con los dibujos (...) y contaba en esas historietas las historias que a mí me pasaban con mis amigos (Ruiz, en Klimovsky e Iparraguirre, 2016, p. 110).

Dos elementos llaman la atención en esta cita. Por un lado, el interés por contar historias cercanas, basadas en la propia vida y en la de los amigos. Por el otro, el uso del dibujo y, siendo estrictos, de las imágenes seriadas de la historieta como el principal medio de expresión. Este último elemento prefigura un gusto especial por el cine y se manifiesta de manera rotunda en una ocurrencia del propio Ruiz que, por el modo de narrarla, parece casi mágica. Hablando todavía de las historietas, explica:

Hasta que de pronto quise empezarlas a proyectar. Entonces me hice una caja de madera con un tubo, una lupa y yo dibujaba las historietas en esos rollitos de máquinas de sumar, iba dibujando cuadro a cuadro y se las proyectaba después a mis amigos, así como una historieta proyectada. Así que calculo que de ahí viene mi pasión por el cine (p. 110).

Este descubrimiento infantil será crucial para el realizador. Presente durante su adolescencia bajo la forma de un interés por la animación, terminará de concretarse gracias a la apertura del Departamento de Cine y TV en la UNC en el año 1987. De esta manera, los elementos surgidos en esas primeras experiencias son los pilares desde los cuales Ruiz construye su visión de mundo.

Se termina convirtiendo en una forma de vida el cine, ¿no? Todos los amigos, la gente tiene que empezar a ver con el cine y creo que hago cine por varias razones. Me gusta muchísimo ver cine, me siento un cinéfilo, por un lado, y a eso le sumo que me gusta contar historias, entonces es una oportunidad para hacer cine con las historias mías. Me gusta también encontrar una historia que valga la pena contarse (p. 110).

En esta forma de vida, en donde los amigos y la realidad circundante se organizan en función del cine, las historias deben ser “encontradas” porque ya están en la vida misma y, además, deben “valer la pena”. Las historias que valen la pena son las historias vividas por él o por alguien perteneciente a su mundo; historias conocidas, cercanas. La figura elegida por el realizador para expresar esta condición es la de la anécdota. Preguntado por cómo llega a sus proyectos, responde: “basándome en anécdotas” (p. 111). *De Caravana* (2010) y *Casa propia* (2018), por ejemplo, están inspiradas en anécdotas de amigos, pero también las películas producidas en sus talleres se basan en anécdotas vividas o conocidas por los propios integrantes:

Ahí, les pido a los chicos que traigan una idea para filmar y la mayoría vienen con ideas que no les son propias, ideas de mafia, ideas de gnomos, ideas que pertenecen a un imaginario cinematográfico extraño. Entonces, lo que yo hago es bajarlos a que busquen en anécdotas de alrededor de ellos, de amigos, de conocidos, de ellos mismos... (p. 111).

Ahora bien, para ver el funcionamiento de la visión de mundo de Ruiz, es interesante revisar, entre otras cosas, cómo estos elementos se trasladan a la preponderancia asignada a la duración de los planos y su relación con el montaje:

el criterio que sigo manteniendo es el de tratar de no editar tanto, sino tratar de resolver la escena en plano secuencia o combinando planos, pero con un montaje más interno porque me da la sensación de más vida o de un estar ahí. Si es una escena

larga donde entra un personaje, suceden cosas, sale, vuelve a entrar, se escuchan sonidos fuera de plano y vuelven a entrar, no veo tanto artificio de la edición (p. 111).

La vida, rescatada en forma de anécdota, es materializada ahora en virtud de la sensación de una presencia, de “un estar ahí” atribuido al plano secuencia. Este criterio, en donde resuena una determinada ontología de la imagen fotográfica (y por extensión, cinematográfica) tan defendida por Bazin (2016), influye asimismo en el lugar asignado al espectador. Explicando el diverso efecto que causa el registro de una escena en un plano o mediante planos y contraplanos, expone: “yo elijo mirar al que habla o elijo mirar al que escucha, tengo más cosas para ver en el plano que la cara de uno o la cara del otro, y como que el director no me lleva de la nariz: ‘mirá esto, mirá aquello’” (Ruiz en Klimovsky y Druetta, 2018).³

Pero, de todos los términos enunciados por Ruiz, hay uno que resume su visión de mundo con mayor claridad, ya que, sin negar lo anterior, introduce un factor de dinamismo a la idea algo estática de “forma de vida”. Este término es el de *camino*.

Yo siento que, más allá de que me salga bien o me salga mal, ya tengo un caminito para poder hacer una película, tengo un método, una forma de ir de una idea a una historia, armarla, estructurarla y buscar la gente para poder hacerla, filmar y mostrarla. Siento que ese caminito lo tengo, mi idea es cada vez irlo complejizando, ir aprendiendo cosas nuevas y tratar de hacerlas (Ruiz en Klimovsky e Iparraguirre, 2016, p. 113).

Si consideramos al cine como el ámbito desde donde Ruiz mira la vida, es decir, el cine como la vida, entonces el camino no es sólo un método para hacer películas, sino que se transforma en una trayectoria vital que, además, define la manera de ver y de ser en el mundo.

Como Rosendo Ruiz, Liliana Paolinelli también descubrió su interés por el cine desde la infancia: “la vocación por el cine y por el teatro la tengo desde muy chica. Me acuerdo que cuando iba a la primaria ya tenía una idea de querer dirigir obras de teatro, dirigir películas” (Paolinelli, en Klimovsky y Druetta, 2018).⁴ Como Ruiz, también, la apertura del Departamento de Cine y TV significó la posibilidad concretar ese interés:

³ Archivo de video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Agfa7lUizCY&t=42s>

⁴ Archivo de video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hLTtzZDBGa&t=59s>

Era una época de muchísimas dificultades (...) La escuela todavía no estaba totalmente implementada, las carencias eran enormes, no había cámaras de vídeo. Entonces, digamos, el cine que yo aprendí era el cine de los libros, porque tampoco es que había muchas posibilidades de ver cine en vídeo, estamos hablando de una época en donde todavía no estaban los videoclubes (Paolinelli, en Klimovsky y Druetta, 2018).

A diferencia del realizador anterior, sin embargo, la chispa que encendió el deseo por vivir y hacer cine en Paolinelli no radica en el gusto por contar la propia vida, sino en el vacío que supone para ella la idea de “vocación”, de un llamado al que debe responder, sin contar, en principio, con los medios para hacerlo.

El gusto y la pasión por hacer cine creo que estaban en proporción con las carencias, con aquello que era inaccesible, con ese vacío que había alrededor de este arte. Fueron años duros en el sentido del aprendizaje, pero también muy ricos en poder explorar esto que era más o menos “virgen en Córdoba” (Paolinelli, en Klimovsky y Druetta, 2018).

Otro nombre, quizás más preciso para definir la visión de mundo de esta realizadora, es el de *necesidad*: “Yo soy directora, guionista y productora por necesidad” (Paolinelli, en Klimovsky y Druetta, 2018). Necesidad de responder al llamado que supone una vocación, necesidad como forma de aprendizaje desde la carencia, pero necesidad también como austeridad a la hora de pensar la puesta en escena:

el travelling, por ejemplo, es algo que no me llama (...) es como si no le encontrara sentido al desplazamiento y no siento la necesidad de usarlo, no lo sé usar (...). Ostentar que uso un travelling porque la toma queda fachera, no. Tengo que usarlo como un principio regulador y articulador de todo el relato (...). No tengo la necesidad interna de usarlo, ni de probarlo, no me interesa porque lo veo todo el tiempo en la tele. Hay un efecto de saturación, entonces prefiero cortes, prefiero (...) esas limitaciones que uno tiene (Paolinelli, en Klimovsky y Druetta, 2018).

La noción de necesidad como austeridad, que hace recordar a algunos aforismos de Bresson (2007),⁵ funciona, entonces, como el intermediario constante en todas las articulaciones de la visión de mundo de Paolinelli. Entre el cine y la realidad, lo que hay para esta realizadora es necesidad.

2. El cine irrumpe en la vida: Sergio Stocchero y el asombro, Matías Herrera Córdoba y la experiencia

Si detrás de los realizadores anteriores subyace la idea de continuidad entre vida y cine –al margen de lo que para cada uno implica esta idea–, si para ellos el cine siempre estuvo ahí como una forma de vivir, para los que nos toca analizar ahora, en cambio, el cine irrumpe en la vida de forma repentina, revelando horizontes insospechados.

Criado alrededor de discos y libros, Sergio Stocchero llama a ese instante disruptivo el *asombro*:

Desde que nací, siempre hubo música en mi casa y siempre hubo libros y probablemente a través de la escritura –que fue como mi primera forma de expresión– y eventualmente de la música, terminé llegando al cine que fue mi primera aproximación al asombro (Stocchero, en Klimovsky y Druetta, 2018).⁶

La idea de asombro, que aparece primero desde el lugar del espectador, asume luego una nueva dimensión cuando Stocchero empieza a realizar. Así al menos lo describe al plantear cómo accede a sus historias:

Me parece que tiene que ver básicamente con la seducción. Los proyectos están ahí, las historias están ahí, y hay historias que a uno lo seducen y otras historias que no.

5 Si bien Paolinelli no parece adherir a la teoría generada por Bresson alrededor de la noción de “modelo”, sí podemos encontrar, obviando este punto, coincidencias entre ambos. Mencionamos sólo un ejemplo de muchos: “Nada de fotografía bonita, nada de imágenes bonitas, sino imágenes y fotografías necesarias” (Bresson, 2007, p. 72).

6 Archivo de video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=L7rUomIrlnA&t=50s>

Sería bastante parecido a como cuando vas a sacar a bailar a una señorita; hay tantas en el baile, y vos por qué elegís una que no necesariamente es la más linda, ni la más rica, ni siquiera es la que más pelota te da, pero vos te encachilás y decís: “esto está bueno, yo quiero contar esto” (Stocchero, en Klimovsky y Druetta, 2018).

Como en Ruiz, para Stocchero las historias también están ahí. Pero, para este realizador, ese “ahí” no se identifica con la vida cotidiana en la que se mueve, sino que, independientemente de la cotidianeidad, dichas historias deben seducirlo, deben atraerlo, tienen que ser capaces de impactarlo:

La historia me impacta por algo en especial, que ni siquiera a veces sé bien qué es, pero digo: “¡uy! acá hay algo, hay algo”. A lo mejor es el colorido, siempre tienen que ver con la condición humana y con dos o tres cosas que son como recurrentes. Yo me doy cuenta, a medida que he ido analizando mi obra, que la esperanza siempre está presente, entonces es como un tema recurrente. El abordaje termina siendo eso que quiero rescatar, que quiero contar, y siempre es sobre gente que no ha tenido voz, gente rara (Stocchero, en Klimovsky y Druetta, 2018).

El asombro, la seducción, el impacto: tres maneras de enunciar una visión de mundo propia. No obstante, a diferencia de los demás casos, dicha visión no se traduce en términos de puesta en escena a través de criterios realizativos concretos, sino que se asemeja más a un método de trabajo:

Si hablamos de puesta, yo tengo como una idea general de lo que quiero, entonces las decisiones me parece que las tomo antes, las decisiones, vamos a decir, como gruesas, estructurales (...) Porque el documental, lo que a mí me parece que tiene es que también te va sorprendiendo, te va sorprendiendo la historia en sí, te va agarrando. Vos tenés que resolver en el momento, o sea, vos fuiste a grabar tal cosa y el tipo se enfermó, o se murió, o se arrepintió, cosa que me ha pasado... (Stocchero, en Klimovsky y Druetta, 2018).

Además de determinar el estilo de trabajo, en donde la improvisación se convierte en el espacio propicio para la sorpresa, el asombro también define la manera de afectar al espectador.

Hay dos o tres cosas que son básicas, que es entretener –que la gente no se levante a la mitad y se vaya–, emocionar y movilizar, movilizar desde la emoción (...) Me parece que nunca me había puesto a pensar mucho en esto hasta ahora, pero me parece que es eso siempre, porque son cosas que transmitís, que me pasa a mí cuando me encuentro con una historia. Y movilizar quiere decir que a vos como espectador te deje algo, te pase algo que te deja después pensando (Stocchero, en Klimovsky y Druetta, 2018).

La idea de asombro se traslada al efecto sobre el espectador como movilización. Hay algo brechtiano en esta idea, que bien podría compartir con algunas de las propuestas de Godard y otros. Pero, lejos de atentar contra el realismo que se infiere en su postura, la idea de movilización en Stocchero es capaz de convivir con ella. Así como su primer encuentro con el cine derivó en el asombro desde el lugar del espectador, así ahora aparece un intento por reproducir ese encuentro mediante el entretenimiento y la emoción, en tanto instancias preparatorias de la movilización. Lo que se busca es correr al espectador del lugar en el que está y obligarlo a ver las cosas desde una perspectiva inusitada, impactante, asombrosa.

Al igual que Stocchero, Matías Herrera Córdoba ingresa al cine de golpe, sin pensarlo. De padre comerciante y madre poeta,⁷ no ofreció mayores detalles sobre su primera edad. Si bien menciona que su hermana estudiaba cine, nunca imaginó ser parte de ese mundo, hasta que:

después de dos años de abogacía, empecé a ver cine experimental a través de un grupo que ya no existe (...), Arte Proteico se llamaba, y empecé a meterme como por ese mundo experimental, aunque después terminé con otra rama mucho más narrativa. Pero por ese lado me empezó a interesar el cine y tuvo que ver la apertura del Cine Club Municipal que estaba en pleno centro, yo estudiaba abogacía a dos cuadras, me hice socio y empecé a ver películas y cada vez más películas y cada vez más faltaba a clases... (Herrera Córdoba, en Klimovsky y Druetta, 2018).⁸

Aquí también el primer encuentro con el cine fue desde el lugar del espectador. Vendrán luego los años de estudio en la Licenciatura en Cine y Televisión, los cuales terminarán de asentar esa

⁷ Un dato llamativo: salvo Ruiz, los demás entrevistados provienen de una familia en donde al menos un integrante directo, generalmente la madre, es poeta o escritora.

⁸ Archivo de video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NO7VkScuzjQ&t=50s>

experiencia inicial. Pero lo importante aquí, aunque no lo parezca, es el comienzo por el cine experimental. Y ello no porque el realizador produzca cine de este tipo en cuanto a su resultado final, sino más bien por el proceso que se despliega en su realización. En efecto, Herrera Córdoba necesita experimentar, en el sentido de vivenciar el mundo para poder representarlo. Hablando del camino por el cual llega a sus proyectos, anota:

Es un proceso muy lento en mi caso. Es a partir de experiencias vividas que empiezo a darle forma a una idea. En todas las películas me pasó lo mismo (...). Por eso creo que el camino es ir conociendo y ahí se va desarrollando una idea (Herrera Córdoba, en Klimovsky y Druetta, 2018).

En este sentido, si para Ruiz y Stocchero las historias están ahí y deben ser encontradas –en la cercanía de lo cotidiano o en el impacto asombroso–, y si para Paolinelli las historias no están ahí, sino que hay una vocación que debe ser respondida mediante una historia generada, para este realizador las historias se buscan y se viven, se experimentan, uno debe sumergirse en el universo que desea representar y debe ser modificado, marcado por ese universo.

Esta visión de mundo determinada por la experiencia define, entonces, un modo de trabajo con la puesta en escena atravesado por la idea de incomodidad.

A mí, por lo general, me gusta incomodarme (...) Como que a mí no me gustan los lugares cómodos, entonces si ya hice *Criada*, no tengo ganas de hacer *Criada* dos o de pararme en el mismo lugar, porque creo que es un proceso. Cuando me siento cómodo es cuando empiezo a dudar, digo: “bueno sí, yo ya sé que me paro acá y que esto funciona”, y entonces hay algo que me empieza a no gustar (Herrera Córdoba, en Klimovsky y Druetta, 2018).

Del mismo modo, la idea de incomodidad, de proceso vivencial incompleto, se refleja también en la percepción que el realizador tiene sobre su propia figura:

A mí me da la sensación de que muchos autores tienen una cantidad de respuestas que yo no tengo (...). Yo todavía dudo muchísimo de dónde poner la cámara (...). Bueno, como te decía, de la comodidad. (...). Yo siento que la vida me va dando respuestas más que yo a la vida, ¿no? (...). No me siento desde ese lugar. Tiro más

para otro lado, entonces no, hoy no me podría considerar un autor cinematográfico como se entiende en el cine (Herrera Córdoba, en Klimovsky y Druetta, 2018).

En lugar de su punto de vista sobre lo que llama “la vida” –y que se relaciona con la definición de autor tal y como la propuso Astruc (2003, p. 43) hace más de sesenta años–, en lugar de ser él quien diga algo sobre el mundo, Herrera Córdoba prefiere preguntar, opta por vivir ese mundo a la espera de una respuesta que lo afecte. La noción de experiencia como vivencia, por lo tanto, atraviesa toda la concepción del cine contenida en las reflexiones de este realizador.

3. El cine dificulta la vida: Sergio Schmucler y el desarraigo

186

Sergio Schmucler es uno de los realizadores que, junto con Rosendo Ruiz, más claridad demuestra a la hora de compartir sus reflexiones. Es capaz de condensar en pocas palabras los acontecimientos centrales que explican el camino que lo llevó al cine:

soy modelo 1959, nací en Córdoba, y rápidamente ingresé a la militancia política en los años 70, lo que me llevó, apenas después del Golpe de Estado, a exiliarme en México. Allí estudié antropología social y paralelamente escribí cuentos, tuve una revista literaria, y a raíz de eso me fui enamorando del cine, al punto que terminé estudiando guion cinematográfico (Schmucler, en Klimovsky e Iparraguirre, 2018, p. 112).

La militancia, el exilio, la antropología social, la literatura y, finalmente, el cine. Todas estas dimensiones son los pilares desde donde Schmucler construye su visión de mundo. En esta primera etapa, sin embargo, su trabajo estuvo más ligado a la escritura de guiones para telenovelas que al cine propiamente dicho. Recién después de su regreso a la Argentina, en 2004, cuando el INCAA propulsó una política de federalización de la producción, se encontraría con la realización como por casualidad.

realmente yo nunca había pensado en dirigir cine (...). Entre otras cosas, como no soy parte de una generación formada en Córdoba, no tengo pares, además mi

generación particularmente es rara, porque soy de los que tendrían que haber estudiado en plena dictadura cuando estaba cerrada la escuela. Entonces no hay de mi generación, yo tengo compañeros de trabajo mucho más jóvenes o más grandes, creo ser el único de mi generación que ha producido cine (Schmucler, en Klimovsky y Druetta, 2018).⁹

Ya vemos cómo el exilio juega un papel medular en su relación con el cine. La falta de pares, el no contar con un sitio compuesto no sólo por un espacio geográfico localizado, sino también por otros con los que relacionarse, es un factor que explica la noción central que constituye la visión de mundo de este realizador: el *desarraigo*.

me parece que siempre detrás de cada proyecto digo las mismas cosas, hablo del desarraigo, hablo de la destrucción que provoca el capitalismo en la vida de los seres humanos, siempre digo lo mismo bajo distintas fórmulas (Schmucler, en Klimovsky e Iparraguirre, 2018, p. 114).

Hay una imagen muy elocuente que Schmucler utiliza para explicar la manera por la cual llega a sus historias desde este lugar –o no lugar– del desarraigo:

Bergman decía que, para construir una historia, para hacer una película, había que entrar en un cuarto vacío, cerrar los ojos, apagar la luz y tirar un dardo al infinito y después prender la luz y, donde cayó el dardo, tirar hilos hacia el pasado, es decir, sin saber a dónde vas a llegar, todo construirlo a partir del deseo, pero un deseo que fue también un dardo al infinito (Schmucler, en Klimovsky y Druetta, 2018).¹⁰

Dos aspectos resaltan en esta imagen. Por un lado, el hecho casi existencialista de crear a partir de un vacío oscuro e incierto, sin base, sin raíces, dirigiendo la propia creación hacia una dirección desconocida e infinita. El estado de ánimo que prima en un absurdo de estas características es la desesperación. Sin embargo, y por otro lado, esa misma desesperación es la que mueve a buscar alguna respuesta. Si el dardo, si el recorrido de la obra llega a algún destino dentro de

⁹ Archivo de video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ovorh6yVL2U&t=981s>

¹⁰ Más que utilizar, es interesante ver cómo Schmucler modifica la idea original de Bergman, también orientada al proceso creativo, pero en una dirección diferente: “Lanza un dardo en la oscuridad, y eso es la intuición. Después envía allá todo un ejército para recuperar el dardo, y eso es el intelecto.” (Bergman, citado en Comparato, 2005, p. 80).

ese infinito, es posible entonces aferrarse al primer y único mojón estable de la existencia para retroceder y reconstruir el pasado, arraigándolo.

No deja de resultar paradójico que el realizador más teórico de los que hemos seleccionado sea, simultáneamente, el que menos certezas y seguridad manifieste en su vinculación con el mundo. Pero, más allá de ello, se vuelve interesante atender el modo en que esta visión de mundo repercute tanto en su manera de encarar la puesta en escena, como en la mirada que mantiene acerca del espectador. Como Herrera Córdoba, la palabra que Schmucler usa para definir su trabajo con la puesta en escena, es la *incomodidad*:

Arranco incómodo, en el medio empieza una incomodidad mucho mayor que es porque “yo pensaba que el director de foto me iba a entender y me doy cuenta que no”. Me ha pasado siempre, inevitablemente, nunca puedo expresarle lo que quiero ver ni él lo entiende (...). En ese mundo de placeres que me provoca el cine, no encuentro mi estética. Entonces, trato de esforzarme a partir de la narración y, por eso, voy con el director de foto y confío ciegamente en el director de foto, lo mismo hago con el sonidista y con todos los otros rubros (...). Nadie puede encontrar lo que no sabe que quiere y esa es mi desgracia: no sé qué quiero, tengo una idea que después, cuando la empiezo a explicar, me doy cuenta que estoy inventando porque no sé qué quiero exactamente. De pronto, pienso: “¿No será que a todos les pasa lo mismo, que también Bergman sufría de esta manera?”. No lo sé y tampoco me interesa, lo que sé es que para mí es muy sufriente, es frustrante... (Schmucler, en Klimovsky e Iparraguirre, 2018, p. 113).

Pero la incomodidad de Schmucler es muy diferente a la de Herrera Córdoba. Cuando éste último encuentra una forma que le asegura resultados claros, decide desestimarla y arriesgar una nueva, incómoda, desconocida, buscando siempre ingresar en la experiencia que ello supone. Para Schmucler, por el contrario, la incomodidad es inevitable, deriva de la ausencia de raíces. Cuando uno no posee un lugar y no posee pares, resulta muy difícil estar cómodo, poder vincularse con el otro, tener un contacto real. Es el espacio vacío desplegado hacia el infinito. El cine, aquí, ni acompaña ni tampoco impacta en la vida; la dificulta.

En ese lugar incierto en donde reina el simulacro, la relación con el espectador parece asumir, en primera instancia, el mismo destino. Hay una brecha insondable entre lo que el realizador quiere transmitir y lo que el espectador finalmente percibe.

el público después ve otra cosa, no ve ni lo que vos quisiste, ni lo que vos pensabas en términos de público, porque ese público que tenés en la cabeza no es el que tenés enfrente, prácticamente nunca me ocurrió que la realidad se adecúe a ese ideal (pp. 115-116).

Sin embargo, en una segunda instancia, el espectador es capaz de cambiar este entorno de vacío y desesperación. Casi por única vez, Schmucler reconoce un cierto espacio de refugio, poco estable, fugaz, pero capaz de alumbrar y de dar calor al que lo alcanza.

después ese público responde y, a veces, me da las mejores sorpresas que yo haya tenido en relación a mis películas, por las emociones que despiertan, las reflexiones que despierta, el encantamiento que despierta, cosas que en general no tenía previstas. Hay un momento, yo te diría orgásmico, de éxtasis del director cuando el público actúa como uno quiere que actúe frente a una pausa o un estímulo, porque vos sabías que querías eso y ocurre (...). Uno desprecia al público, como al crítico, pero no hay nada que un crítico te pueda devolver que el público te devuelva (...), la respuesta inmediata a tu película, cuando funciona es como una sensación que te dan ganas de salir y decir: “¿viste lo que dije antes? Bueno, gracias a eso vos te diste cuenta de tal cosa”. Dan muchas ganas de participar de esa emoción, porque creo que eso es, en lo personal, lo que más me gusta (p. 116).

La respuesta del espectador, en estos casos especiales es, pues, el único sitio en donde aquel dardo lanzado en la oscuridad puede caer y posibilitar, por ello, el establecimiento de una raíz desde donde mirar el mundo.

Conclusiones

El análisis realizado hasta aquí nos ha permitido llegar a tres conclusiones generales. En primer lugar, podemos afirmar que los cinco entrevistados son, además de realizadores, cineastas en el sentido que Aumont le otorga al término. En este punto, no obstante, se podría preguntar: las reflexiones que acabamos de estudiar, ¿son realmente reflexiones o sólo son simples intuiciones

derivadas de una práctica concreta? Estas supuestas reflexiones, ¿existían previamente en el pensamiento de los realizadores, o sólo surgieron como respuestas puntuales y aisladas a las preguntas de las entrevistas? En realidad, poco importa en este caso el origen de las reflexiones y resulta algo absurdo catalogarlas exclusivamente como intuitivas o reflexivas, inconscientes o conscientes. Sin negar la mayor tendencia a la especulación de algunos sobre otros, lo más adecuado es hablar de coeficientes de reflexión e intuición, antes que tratarlos como compartimentos estancos. Después de todo, las ideas y visiones de mundo están ahí, sea porque fueron provocadas por las entrevistas, o porque ya existían desde antes.

Sumado a esto, los criterios internos de coherencia, inventiva y pertinencia que definen una teoría, han funcionado en cada caso de forma contundente y, si bien no podemos decir que llegamos hasta aquí con cinco teorías del cine completas, sí nos es posible reconocer algunas reflexiones teóricas que expresan distintas posturas frente al cine y la realidad.

En segundo lugar, vimos cómo cada cineasta hace, vive y entiende el mundo del cine en el que se encuentra mediante una visión determinada: el camino en Ruiz, la necesidad en Paolinelli, el asombro en Stocchero, la experiencia en Herrera Córdoba y el desarraigo en Schmucler son sólo los nombres, las palabras más significativas que ellos utilizan para explicar algo mucho más profundo y decisivo: su propia visión de mundo.

Hemos visto también, en tercer y último lugar, cómo esas visiones de mundo penetran en las formas que tienen de practicar y comprender algunas de las dimensiones más importantes del ámbito cinematográfico. Surgieron, así, diversas perspectivas acerca de la puesta en escena, del rol del artista dentro del cine y del lugar asignado al espectador.

De este modo, vemos cómo estas concepciones del cine, teñidas muchas veces por la historia personal y la carrera particular de cada cineasta, pueden llegar a convertirse, cuando pasan por un proceso de abstracción y sistematización, en modelos de referencia teóricos generales, válidos tanto para el análisis como para la propia realización.

Bibliografía

- Astruc, A. (2003). Cuando un hombre... En A. de Baecque (comp.), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos* (pp. 43-44). Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.
- Aumont, J. (2004). *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (2016). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bresson, R. (2007). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora.
- Comparato, D. (2005). *De la creación al guion. Arte y técnica de escribir para cine y televisión*. Buenos Aires: La crujía.
- Dilthey, W. (1974). *Teoría de las concepciones de mundo*. Madrid: Revista de Occidente.
- Klimovsky, P. e Iparraguirre, M. (2016). El cine como una forma de vida. Conversando con el realizador Rosendo Ruiz. *Toma Uno*, (5), 109-116. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/17207>
- Klimovsky, P. e Iparraguirre, M. (2018). Pasión por la narración: entrevista a Sergio Schmucler. *Toma Uno*, (6), 111-117. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/20898>
- Klimovsky, P. (dir.) y Druetta, S. (codir.) (2018). *Lo que dicen que hacen. Concepciones del cine según los propios realizadores* [archivos de video]. Villa María: Universidad Nacional de Villa María. Recuperado de: <http://dypav.unvm.edu.ar/lo-que-dicen-que-hacen-concepciones-del-cine-segun-los-propios-realizadores/>



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Cómo citar este artículo:

Lema, C. M. (2020). Algunas reflexiones teóricas de cineastas cordobeses. *AVANCES*, (29), 175-192. Córdoba: CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.
Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28741>

1° SALÓN ANUAL DE BELLAS ARTES DE PARANÁ (1930): ESCENARIO DEL ARTE ARGENTINO ENTRE LA TRADICIÓN Y LA RENOVACIÓN. ESTRATEGIA Y LEGITIMACIÓN

1st ANNUAL EXHIBITION OF FINE ARTS OF PARANÁ (1930): SCENE OF ARGENTINIAN ART BETWEEN TRADITION AND RENEWAL. STRATEGY AND LEGITIMATION

Resumen

Desde el año 2016 y con el apoyo del Museo Provincial de Bellas Artes de Entre Ríos y de la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales (Universidad Autónoma de Entre Ríos), venimos estudiando los años fundacionales de dicho Museo, el papel decisivo de Pedro Ernesto Martínez en su organización y la institucionalización de su primer acervo artístico entre 1925 y 1936. Con esta presentación, damos cuenta de un nuevo avance en la investigación, procurando aportar conocimientos y lecturas sobre el 1° Salón Anual de Bellas Artes de Paraná, realizado en 1930 en las instalaciones provisorias con las que contaba el Museo en la Escuela del Centenario; evento que convocó en la ciudad a la amplia y diversa escena de las artes plásticas del país, en un año particularmente significativo.

En una primera parte, recuperamos algunas cuestiones ya analizadas con anterioridad sobre la fundación del Museo, el protagonismo de ciertos actores en su realización y las primeras gestiones vinculadas con su acervo artístico; a continuación, analizamos la cobertura periodística del encuentro y, finalmente, efectuamos un somero análisis de las obras adquiridas en el Salón por el Gobierno de la Provincia de Entre Ríos, a través del Museo, constituyendo así una de las modalidades de ingreso a la colección fundacional.

Prof. Walter Nelson Musich

Universidad Nacional de Entre Ríos / Universidad Autónoma de Entre Ríos
Entre Ríos, Argentina
waltermusich12@gmail.com

Karen Spahn

Universidad Autónoma de Entre Ríos / Museo Provincial de Bellas Artes
Entre Ríos, Argentina
karens_spahn@hotmail.com

Recibido:
18/10/2019

Aceptado:
30/03/2020

El artículo otorga un lugar preeminente a las citas documentales a los fines de socializar y poner en consideración, de forma sistemática y explicativa, testimonios –inéditos o escasamente conocidos– relacionados con el patrimonio artístico de Entre Ríos.

Palabras claves

Museo Provincial de Bellas Artes, 1° Salón Anual de Bellas Artes de Paraná, escenario artístico nacional

Abstract

Since 2016 and with the support of the Provincial Museum of Fine Arts of Entre Ríos and the Faculty of Humanities, Arts and Social Sciences (UADER) we have been studying the foundational years of this Museum, the decisive role of Pedro Ernesto Martínez in its organization and the institutionalization of his first artistic collection between 1925 and 1936.

With this presentation we offer a new advance in the investigation, trying to contribute knowledge and readings on the 1st Annual Exhibition of Fine Arts of Paraná, held in 1930 in the provisional facilities that the Museum had in the Centennial School; event that summoned in the city to the wide and diverse scene of the plastic arts of the country, in a particularly significant year.

In the first part, we recover some issues already analyzed previously about the foundation of the Museum, the prominence of certain actors in its realization and the first steps related to its artistic heritage; then, we analyze the journalistic coverage of the event and, finally, we make a brief analysis of the works acquired in the Exhibition by the Government of the Province of Entre Ríos through the Museum, thus constituting one of the modalities of entry to the founding collection.

Keywords

Provincial Museum of Fine Arts, 1st Annual Exhibition of Fine Arts of Paraná, national art scene

Mecenazgo e institucionalización de un patrimonio artístico, 1925-1936

Una de las conclusiones más importantes a las que se arribó en la primera instancia de esta investigación fue el rol decisivo del Dr. Pedro Ernesto Martínez en la organización y gestión del Museo Provincial de Bellas Artes en sus años fundacionales, que comprenderían desde su inauguración en 1925 hasta la donación póstuma de la colección particular del que fuera su primer Director Organizador honorario, efectuada por familiares directos en 1936. Como sucedió en relación con otras flamantes instituciones de las artes en el país, esta figura destacada de la cultura local, con importantes vínculos regionales y nacionales, adquirió un protagonismo instituyente y le dio una impronta personal al primer acervo del Museo, cuando todavía el campo artístico nacional y, más aún, el local estaba en proceso de maduración y consolidación.

El museo será pensado, entonces, como ámbito difusor de una cultura democrática, laica y nacional; escenario de un arte que la represente; instrumento para la instrucción del “pueblo” y su formación en el gusto y los valores estéticos. Martínez asumirá esa responsabilidad en Entre Ríos, como otros actores de los círculos notables del país harán lo propio en sus Provincias, respondiendo a lo que en verdad fue una estrategia pública del Estado Nacional, a través de su Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, a cargo del abogado entrerriano Antonio Sagarna, quien en su Memoria del año 1925 destaca el nuevo papel de la Comisión Nacional de Bellas Artes en el

esfuerzo constante de las secciones respectivas, que han sabido ponerse en contacto con los diversos centros de la actividad espiritual del país [y] diversos gobiernos de provincia como de instituciones particulares, que solicitaron oportunamente su consejo en cuestiones técnicas vinculadas con las bellas artes (Sagarna, 1926, p. 369).

Los esfuerzos de Martínez y Sagarna recibirán un apoyo sustancial en el Ministro de Hacienda e Instrucción Pública de la Provincia, José Aguerre, y así los tres constituirán lo que puede definirse como una tríada política e intelectual que hará posibles las gestiones iniciales del museo recientemente creado, su instalación física y los distintos ingresos de obras, hasta alcanzar alrededor de 150 piezas en 1936. Como ya se expuso en el primer tramo de la investigación, la remisión de préstamos de la Comisión Nacional de Bellas Artes (1925, 1927

y 1934) y las compras oficiales efectuadas en el Salón de Paraná de 1930 fueron dos de las modalidades de ingreso a la colección fundacional. Aunque en este trabajo se profundizará en lo segundo, resulta significativo dar cuenta aquí de la firme y fundada posición con la que Martínez buscó el apoyo de sus influyentes aliados, para mediar en la selección de las obras que serían definitivamente remitidas por la Comisión Nacional y poder garantizar así una verdadera y destacada representación del arte nacional en la capital provincial. Con este propósito, le escribe una carta al Ministro Aguerre desde Buenos Aires, en enero de 1925, expresando que, en el marco de las gestiones, concurrió al Museo Nacional de Bellas Artes y, al encontrarse con las obras que su director ya había apartado con la finalidad de ser remitidas a Paraná, observó que: “En su gran mayoría eran de escaso valor artístico y algunas no merecían ocupar un lugar en la institución proyectada”. Opinó, entonces, que

Si aquí, en la Capital Federal, habían sido consideradas de tan escaso mérito que sólo encontraron sitio apropiado en sus depósitos, no era admisible que nos fueran destinadas para integrar el nuestro. No he creído que el Museo Nacional pudiera desprenderse de sus mejores obras, pero tampoco supuse que su contribución hubiera de limitarse a ofrecer lo que no tuviera mérito, siquiera relativo. Si un Museo de esta índole no es tan sólo una exhibición de cuadros y esculturas, sino una institución destinada a fomentar y orientar la cultura artística superior, aquellas obras no satisfacen tales propósitos (Martínez, enero de 1925).

Entonces, Martínez acudió al ministro Sagarna, quien intervino con prontitud para que fuese revisada la partida. En el mismo sentido, el maestro Cesáreo Bernaldo de Quirós le hizo saber de su disposición a colaborar (Provincia de Entre Ríos, 1926).¹

Un lustro más tarde, Martínez continúa en la Dirección del Museo, al tiempo que el partido gobernante se inclina en la provincia por la vertiente Antipersonalista, dando lugar a una confrontación cada vez mayor con el Ejecutivo nacional. Es el año 1930 y Paraná conmemora el segundo centenario de creación de su Parroquia,² coincidiendo con un vigoroso movimiento cultural a nivel nacional que revaloriza y resignifica las tradiciones hispánicas y católicas, comprometiendo a amplios sectores dirigentes e intelectuales.

1 Martínez, P. E. (enero de 1925). Nota Al Sr, Ministro de Gobierno de la Provincia de Entre Ríos, Dn. José Aguerre, Buenos Aires, enero de 1925. En Provincia de Entre Ríos (1926, pp. 530-531).

2 Hecho en el que un poblado de españoles y criollos, surgido por ocupación y radicación de vecinos del otro lado del río, reconoce su acto fundacional.

1° Salón Anual de Bellas Artes de Paraná (1930): escenario del arte argentino entre la tradición y la renovación. Estrategia y legitimación.

MUSICH, W. N. Y SPAHN, N. [193-212]

Una de las actividades que quedan asociadas con dicho evento es la realización del 1° Salón de Bellas Artes de Paraná, como en 1926 se hiciera lo propio con la inauguración del Museo en el marco del primer centenario de designación de Paraná como ciudad. Esto sucede tras haberse diluido la aspiración de inaugurar para entonces el edificio propio. Para 1930, el museo seguirá funcionando en un sector del Colegio del Centenario, y es entonces cuando Martínez auspicia la realización de un Salón de Bellas Artes en el marco del Segundo Centenario y solicita un fondo para la adquisición de algunas obras del mismo. El 10 de septiembre, el gobernador Laurencena acuerda y decreta a favor de la propuesta, asignando la suma de dos mil pesos para su organización y de diez mil pesos para la adquisición de obras (Museo Provincial de Bellas Artes, 1930).³

El evento se inauguró el sábado 22 de noviembre de 1930 en la sede provisoria, y contó con una notable repercusión social y de la prensa local y nacional.

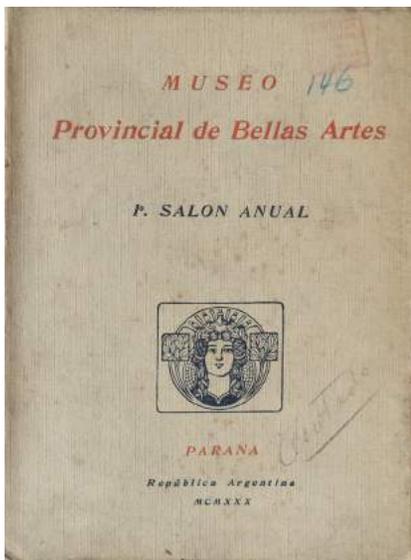


Imagen 1. Portada del Catálogo del 1° Salón Anual de Bellas Artes de Paraná, 1930.

El Salón de Paraná de 1930 trasladó la propuesta del Salón Nacional de ese año, con modificaciones y adecuaciones. Estuvo destinado a las disciplinas pintura –sección que incluyó dibujo y grabado–, escultura –sección que incluyó medallas– y arquitectura, aunque esta última quedó desierta. Entre las disposiciones del reglamento, figuró la partida presupuestaria y el mandato para que el director del museo “con propósito de difusión y estímulo, [solicitase] la cooperación de autoridades, instituciones y particulares, a fin de que adquieran las obras expuestas”, según consta en el catálogo editado.

Representó, indudablemente, la cita en la ciudad de la amplia y diversa escena de las artes plásticas del país,

³ Decreto del Gobernador de la Provincia de Entre Ríos del 10 de septiembre de 1930. En Museo Provincial de Bellas Artes (1930, p. 18).

con la persistencia de la tradición pero también con las estéticas que maduraron durante la década precedente. De algún modo, clausura la década, con obras fechadas mayormente en esos años; es un muestrario de lo que se estaba produciendo y discutiendo, y de algunos de sus más importantes referentes: Miguel Carlos Victorica, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Ramón Gómez Cornet, Alfredo Guttero, Ángel y Alfredo Guido, Luis Perlotti entre los expositores; Alfredo Bigatti, Carlos P. Ripamonte y Fernán Félix de Amador entre los jurados. Asimismo, significó una estrategia actualizada para posicionar la nueva institución y la ciudad en el panorama artístico y museístico nacional; promocionado como estímulo educativo y formador de la sensibilidad y el gusto para el público local, y como facilitador y legitimador de los mecanismos de selección y adquisición de obras para el museo. Sin embargo, el hecho de haber respetado el sistema de admisión y envió a través de la CNBA con sede en Capital Federal, condicionó la participación de artistas locales que tuvieron, en efecto, una representación mínima.

En este sentido, la agenda de salones oficiales en capitales de provincia, con mayor o menor pregnancia de la participación local, ya constituía a finales de los años 20 una dinámica instituida. Como sostiene Diana Wechsler (1999),

En esos años el campo artístico ya consolidó sus espacios, incorporó actores, delimitó regiones y posiciones específicas y diferenciadas. El salón nacional contribuyó eficazmente en este proceso, adquiriendo, ya al promediar su primera década de funcionamiento una centralidad que lo convirtió en generador de intensos conflictos y debates (p. 52).

El acontecimiento en la prensa y una particular mirada periodística

Con el titular de portada “Ayer fue inaugurado el Primer Salón de Bellas Artes” (domingo 23 de noviembre de 1930), uno de los periódicos locales más importantes de entonces, *El Diario*, de extracción radical, abre un extenso artículo particularmente ilustrado que daba cuenta del evento, sin referencia alguna al marco celebrativo del bicentenario. El tono general valorativo del mismo con respecto a la exhibición queda ya explicitado en el subtítulo principal al afirmarse:

“Se exhiben cuadros de positivo valor artístico, pero predominan los de relativo mérito”. En efecto, los juicios de valor o las subjetividades del autor anónimo (quizás se trate de una editorial) se ponen de manifiesto en sus referencias y conclusiones generales, como en aquellas más particularizadas sobre autores, obras y tendencias; lo que, por otro lado, indica un preciso conocimiento del tema y del evento. Esto nos recuerda a innumerables críticas publicadas por esos años en la prensa nacional. Volviendo a Wechsler (1999), ésta alude a un concepto acuñado por Carlos Octavio Bunge para definir el panorama del arte nacional a comienzos de los años 20: “promiscuidad”.

La *promiscuidad* para el crítico estaba dada por la convivencia desordenada de obras de calidades diferentes. Desorden que acababa por desalentar todo interés en los trabajos, sumergiéndolos a todos –y con ellos al espectador– en un magma de indiferencia (...). La promiscuidad define no sólo la coexistencia, en las salas oficiales, de obras de diversa calidad sino que también alude a la yuxtaposición dada de año en año, de producciones portadoras de elementos de lenguaje residuales junto a otras cargadas de novedad; [provocan] numerosos desplazamientos dentro del espacio de posibilidades vigentes en el campo artístico: se ensombrecen algunos artistas faro en tanto se iluminan otros, o por lo menos aparecen nuevas señales que obligan a los artistas a reubicarse (p. 71-73).

Luego de transcribir las palabras de apertura del Ministro de Hacienda e Instrucción Pública Carlos J. Gatti y reconocer la labor de Martínez, en las siguientes líneas, el artículo ofrece unas consideraciones generales sobre el Salón y el momento artístico para luego explayarse en diversas referencias y apreciaciones sobre los artistas y las obras que se dieron cita en Paraná, con especial atención a la pintura. Destaca, así, la inclusión de la ciudad en un circuito artístico que incluye algunas de las más importantes capitales del país, pero de inmediato simpatiza con el malestar de la crítica metropolitana con respecto a los desvaríos vanguardistas en el arte que se exhibe: “El *Montparnasse* está incorporado a nuestro arte infantil y lo estará hasta tanto el sofismo y lo absurdo predominen sobre el virtuosismo y nuestra idiosincrasia nativa nos mantenga tentados por el snob y la extravagancia”. Desde una perspectiva panorámica, el redactor advierte que el escenario nacional se encuentra cooptado por un “trust artístico por demás nocivo a las expansiones de la belleza genuina”, desbordando las galerías con manifestaciones del fauvismo y el cubismo; una “neosensibilidad” que lo desordena y lo sumerge en una “degradación contemporánea”.



Imagen 2. Apertura del Salón. Primera página del periódico El Diario, 23 de noviembre de 1930, Paraná.

Sin embargo y de modo casi exculpatorio, se reconoce la necesidad de dar lugar en medio de ese “vanguardismo enfermizo” a la juvenil renovación:

es necesario decir que ese vanguardismo que expresan Alfredo Guttero, Donnis, Pedone y el cubista Malanca en este primer salón de Paraná, tiene el afán innovador, saludable como toda revolución, de remozar el arte en una guerra sin cuartel a las academias. [...] Está representada en el salón la juventud artística del país. Esta circunstancia excusa la exigencia de otros valores materiales, de la geometría

simplista con que muchos ajustan su visión a los cuadros, y de la llaneza de la perspectiva espiritual de tantos que no penetran, que no ahondan sus sentidos para llegar al impulso genial de esa juventud revolucionaria. La pintura argentina, fuera de sus consagrados, es ese desorden, ese afán tumultuoso de un más allá que en el primer salón de Paraná se exhibe en medio del asombro de algunos y la estupefacción de los demás.

Un detallado y agudo recorrido por el Salón abulta las líneas del artículo, con referencias concretas a artistas y obras, en casi todos los casos acompañadas por calificaciones diversas que, en términos generales, estarían acreditando aquellas primeras consideraciones. Es decir, que sugieren valoraciones distintas para las propuestas de una generación madura que se debate entre la renovación y la emulación del academicismo europeo o de maestros de la pintura argentina, como Bermúdez, Fader y Quirós (la célebre “trilogía euríndica”), y la joven generación por cuyos ideales algunos desaciertos le pueden ser conmutados. A los ya citados se agregan Miguel Carlos Victorica, “bohémio pintor de nebuloso estilo” en cuya originalidad puede hallarse “la potencia creadora del arte”; a Mario Anganuzzi, buscando imitar a Bermúdez; a Enrique Policastro, “artista muy joven y de grandes esperanzas” que sigue a los italianos Antonio Mancini y Vincenzo Irolli, como asimismo a Jorge Larco, en cuyos óleos se percibe “la nueva sensibilidad”. Probablemente, lo mismo ha considerado el cronista al destacar la figura del nadador de Mario Giordano La Rosa, “vigoroso en su ejecución y en su colorido”, y Bañistas de Roberto Casarini.

Más adelante, se da lugar a artistas que gozan entonces de mayor legitimación: Emilio Centurión, Emilio Caraffa, Lía Correa Morales, Ángel y Alfredo Guido, quienes “serenando la impresión en normas más consagradas, en academias y en conceptos más universales (...) han enriquecido el arte nacional con telas de positivo valor”. Una serie de óleos, tintas, acuarelas, aguafuertes y xilografías reciben particularmente la atención del cronista, casi siempre en un moderado reconocimiento: “Soto Acebal, el famoso ‘desnudista’, ofrece un buen torso, aunque sin mayor precisión anatómica y cromática”; “*El rincón de Besares* es un examen de técnica sin sugestión alguna de belleza. Muy nacional y tirando a Bernaldo de Quirós la *Fiesta de Añatuya* del mismo artista”; “*El rosario* de Calabresse, por su ambiente y perspectiva es un cuadro meritorio”; “*Contra luz* de Corbacho es de un impresionismo espontáneo que agrada”; “Los motivos de ciudad, de Lozano Mouján son cuadros de gran valor por su detalle y el dominio de su conjunto”. No obstante, se afirma que las obras premiadas en pintura –*Retrato* de Victorica,

Victoria de Ramón Gómez Cornet y Tregua de Aurelio Canessa– no recibieron la definitiva aprobación del público.

Están presentes en el desagregado de la Sección Pintura las artistas mujeres –de un total de 210 expositores, 39 son artistas mujeres; ninguna como jurado–, aunque las valoraciones a sus obras no parecen escapar a las comúnmente asignadas por entonces desde el campo de la crítica bajo el dominio casi excluyente de los hombres. Al respecto, Georgina Gluzman (2016) afirma:

la existencia de una forma específicamente femenina de trabajar fue un supuesto que recorrió una gran parte de los comentarios. En algunos casos, la crítica, aunque elogiosa, adquiriría un matiz netamente descalificador para el conjunto de las mujeres [...]. Ahora bien, a veces la celebración de los méritos artísticos femeninos era utilizada como evidencia de la mediocridad masculina –mientras que–, más allá de los méritos adjudicados a las obras ejecutadas por mujeres, la tendencia a discutir las con relación a un estilo femenino indicaba una infravaloración de sus capacidades (pp. 237-238).

En concordancia con lo citado, se lee en el artículo de prensa: “sensibilidad femenina accesible al arrullo y al dolor”, para las obras de Romilda Ferrara y Ana Weiss De Rossi; “en el que la maternidad tiene una aureola sublime”, para el trabajo de Carlota Malamfant; “bien sentido y de un colorido subyugante que el autor ha sabido confundir con la pureza del amor que traduce”, cuando refiere a *Amor maternal* de Nelly Marchese (aunque el cronista consigna equívocamente el nombre de Manuel Marchese). Si bien en la totalidad de las obras presentadas por artistas mujeres están representados los diversos géneros y temas propios de ese tiempo, las mencionadas más arriba lo hacen, ciertamente, con escenas hogareñas y retratos de madres y niños. Por fuera de este tenor, quedan las referencias a la participación de Raquel Forner y de Lía Correa Morales, que son calificadas como “atrevidas” (dos paisajes de Venecia) y “muy buena” (una cabeza), respectivamente. Esto puede tener relación con aquella crítica que destacaba en algunas artistas la virtud de una “paleta masculina”, lo cual significaba no detenerse en el detalle, denotar fuerza en el trazo o la elección cromática, además de elecciones temáticas como salirse de los tópicos asignados al “estilo femenino”, es decir, ser más intelectuales y menos románticos (Gluzman, 2016, p. 338).

Aludiendo a los géneros presentes en la galería, el cronista destaca en figura –sin ahondar en cuestiones de estilo o ejecución– las obras de Vicente Puig, Lorenzo Gigli, Carlos Heim, Víctor

Roverano, Francisco Ramoneda, Ernesto Scotti y Héctor Basaldúa, “estando en un plano común los otros retratos”. En paisaje, reconoce que “la exposición es rica. Los tiene abundantes y de todos tamaños y escuelas, sin que falten los ‘ultravioletas’ y los ‘decorativos’”: “Aquino imita a Fader en *Llovizna helada*”; “*Dos espinillos* de Boty y el *Día gris* de Ayllón, bien sentidos y realizados”; “Amplio y de rica tonalidad el *Valle fértil* de Induni”; “El *Día gris* de Pedone es un renuncio a sus prestigios”; “Original el sistema cúbico de Malanca”; “*Playa de los ingleses* de Portela Lagos, *Gente humilde* de Requena Escalada, el paisaje de Morera y otros muestrarios de color, constituyen la avanzada de los paisajistas que exhiben en el salón”. Consigna también la presencia de marinas, motivos urbanos y portuarios y naturalezas muertas.

Con menor detalle, la crónica menciona los trabajos de Luis Perlotti, Pablo Tosto, Julia Koun, Alfredo Bigatti, Orestes Assali, Troiano Troiani, Donato Proietto, el entrerriano Juan Manuel Gavazzo Buchardo y Ángel María De Rosa “como manifestación de la escultura que se insinúa en el país”. Estima, asimismo, la presencia de los aguafuertistas y grabadores Ricardo Marré, Carmen Souza Brazuna, Miguel Bordino, Sergio Sergi, Agustín Zapata Gollán y los hermanos Guido.

Nos parece importante agregar a lo ya expresado sobre el espacio que recibió el evento en la prensa, el acompañamiento de la ilustración fotográfica. En el número del mismo periódico correspondiente al viernes 21 de noviembre, el anuncio de la inauguración del Salón es destacado con una reproducción de la obra *Alba Serena* de Orestes Assali (asignada erróneamente en el pie a José M. Moreno) y una vista panorámica de la Escuela del Centenario, sede provisoria del Museo y lugar del Encuentro. El día de la inauguración, sólo *La Acción* ilustra el anuncio del evento con *Retrato*, de Miguel Carlos Victorica y *Victoria* de Ramón Gómez Cornet; “Premiados por el jurado de Buenos Aires”, se agrega en el pie de imagen. El día posterior al acontecimiento, *El Diario* enriquece su extenso artículo con las siguientes tomas y reproducciones de pinturas y esculturas: en la primera página, una fotografía del momento en que el Ministro Gatti lee su discurso inaugural, tomada por “Foto Morelli” más las obras *Semilla dorada* de Carlota Malamfant, *Victoria* de Pablo Tosto y *Llovizna helada* de Luis Aquino; en la página cinco, *Égloga* de Donato Proietto, *Cabeza del poeta Jacobo Fijman* de Alfredo Bigatti, *Alma Serena* de Orestes Assali (esta vez, bien asignada la autoría) y *Desnudo* de Jorge Soto Acebal. No resulta difícil descubrir que las reproducciones de las obras son las del Catálogo, es decir, las aportadas por la Comisión Nacional de Bellas Artes, aunque no se hace ninguna referencia a ello; con todo, resulta destacable la nitidez de los fotograbados en papel prensa y su espacio en el contexto de la publicación.

Las obras adquiridas para el MPBA en el Salón de Paraná. Algunas consideraciones

Recordando que una de las intenciones del 1° Salón de Paraná fue la adquisición de obras para su acervo, a lo que el gobierno provincial destinó diez mil pesos, nos detendremos aquí en un breve análisis sobre las 23 obras obtenidas a través de esa modalidad, a las que se agrega *El Chango Inocencio* de Mario Anganuzzi, que el propio Martínez adquiere para su colección particular y es parte de la donación póstuma de su familia (1936). En total, hablamos de 20 obras de la Sección Pintura –14 entre óleos, temples y acuarelas y seis aguafuertes– más cuatro obras de la Sección Escultura. En cuanto a los géneros representados en este ingreso, predomina la figura (retratos, retratos ambientados, desnudo) con un total de 13 obras, siguiéndole cinco paisajes, tres escenas de costumbres, una naturaleza muerta, una arquitectura y un trabajo alegórico. Dentro de la Sección Pintura, y como a su modo se expresara en el artículo de *El Diario*, nos encontramos con filiaciones a escuelas ya consagradas, es decir, a estéticas y tradiciones del academicismo decimonónico, del impresionismo y posimpresionismo y también del regionalismo español que, según indica Diana Wechsler, coexisten de forma ecléctica en la pintura de los años 20 (1999, p. 52). Pueden inscribirse en este apartado Mario Anganuzzi, con gran influencia de la pintura de Fernando Fader, sobre todo en la impronta de los tipos regionales a partir de la producción al aire libre, inmerso en la propia escena. *El Chango Inocencio* (1930) de la etapa de Chilecito, muestra el retrato de un joven acompañado de ropajes y ceramios andinos y el fondo montañoso. Pascual Ayllón con su *Día Gris* (1928), un paisaje serrano, de abundante empaste y tono psicológico, por lo que predominan los fríos azulados y desaturados, obra que ya había sido presentada en el Salón Nacional de 1928. Ángel Guido con *La Catedral de Puno* (1930) y su hermano Alfredo con *Pastoral* (según el Catálogo, *Estampa del Altiplano*, 1930) y *Día de Carreras* (1930), tres aguafuertes donde se traduce la obstinada búsqueda de lo nacional y americano que hicieron los rosarinos, mediante sucesivos viajes a las regiones andinas, hasta lograr su estilo mestizo que con tanta fuerza repercutió en el arte y la cultura de aquellos años. Higinio Montini con *Fin*, llamada también *En la Loma*, escena naturalista de caballos a la vera de una aguada pampeana, resuelta con la técnica del aguafuerte, antes presentada en el Primer Salón de Otoño de Rosario y en el III Salón Anual de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas de Buenos Aires, ambos en 1917; la revista *Plus Ultra* publicó esta obra en dicho año (Rojo de Saturno, 1917).

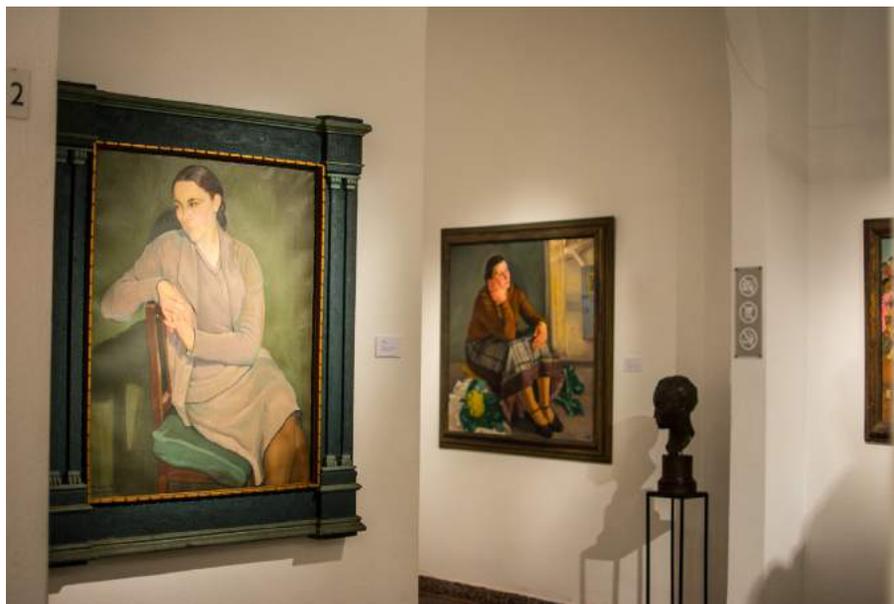


Imagen 3. Exposición “Fundacional...”, inaugurada en julio de 2017 en el Museo Provincial de Bellas Artes. Obras de la sala correspondiente a las adquisiciones en el 1° Salón de 1930.

En esta primera aproximación analítica, nos atrevemos a colocar en este grupo también las siguientes obras. De Gaspar Besares Soraire, *Fiesta de Añatuya* (s/f), un documento regionalista del noroeste argentino, de colores planos y definidos, con una resolución formal más limpia que la observada en los trabajos anteriormente nombrados; con una sintaxis más cercana a las artes gráficas que le eran familiares a este artista, como a otros contemporáneos. Esta obra obtuvo el premio estímulo del Salón Nacional de 1930 y el mismo año el primer premio en el XVI Salón de Acuarelistas, sobre el que se lee: “El primer premio otorgado al pintor Besares Soraire lo creemos justo. Es un pintor joven y del cual mucho podemos esperar” (XVI Salón Anual, 1930, p. 266). De Miguel Carlos Victorica, *Retrato* (también conocida como *Retrato de mi discípulo*), obra que obtuvo el primer premio en pintura, presentada con anterioridad en el Salón Nacional de 1925, en la que se pueden interpretar las siguientes líneas de Julio Díaz Uzandivaras en la revista *Nativa* (1931): sin abandonar la unidad en la composición, “ama el color, destruye

la forma, juega con la técnica. Sus desdibujos, sus deformaciones, responden a un ritmo” (p. 27); o estas palabras de Cayetano Córdova Iturburu: “el dibujo es abierto, las formas emergen de penumbras coloreadas en gamas bajas, de tonos preferentemente neutros, agrisados o atenuados” (1981, p. 34). *Desnudo* (1926) de Jorge Soto Acebal (obra que con posterioridad el mismo autor reemplazó en la colección del Museo por una similar de mayor valor), artista que Córdova Iturburu ubica en la tendencia del naturalismo academizante, que entre la década de 1910 y mediados de los 20 predomina en los salones oficiales: “Lo característico de esta tendencia es el respetuoso sometimiento a la naturaleza, la transposición ilusoria de su realidad mediante la solución de los problemas tradicionales de la representación del espacio, del volumen y de las particularidades calificativas de las cosas” (Córdova Iturburu, 1981, p. 31). Y finalmente, *Retrato* (s/f) de Jorge Beristayn, expuesta también en el Salón Nacional de 1930, una obra que resume claramente el estilo de su ejecutor: “esta manera de manejar los colores puros, este sentido plástico tan lleno de complicaciones, tan fuerte de expresión, tan pirotécnico” y que no obstante “con lógica frecuencia, logra puntualizar el matiz psicológico, la fisonomía íntima del modelo representado, dejando en la tela su opinión, su criterio agudo sobre los caracteres” (Óleos de Jorge Beristayn, 1939, pp. 279-280).

Tomando en consideración ciertas valoraciones y observaciones de críticos reconocidos del siglo XX, también a Indalecio Pereyra con su paisaje *Tarde serena* se lo podría ubicar en este grupo. Un artista en cuya producción “es advertible la concurrencia predominante de elementos tradicionalistas al lado de otros elementos impresionistas o apenas postimpresionistas utilizados con extrema cautela” (Córdova Iturburu, 1981, p. 60); un heterodoxo en el tratamiento del paisaje –uno de los tantos géneros por los cuales transitó– que mereció la crítica contemporánea de Díaz Uzandivaras en las páginas de la revista *Nativa*, donde, al lado de una reproducción de la obra adquirida por el Museo de Paraná, se advierte que el artista no trata el paisaje de modo convencional, es decir siguiendo “la verdad en pintura”: “un parque soleado no se concibe sin un fuerte colorido, sin sus verdes, colorados y amarillos subidos. Un día gris, que no se lleva debidamente los negativos de los colores (producto de la mezcla de los mismos) desilusiona” (1931, p. 7).

Con ciertos distingos, separaríamos las obras de Emilio Centurión, Lorenzo Gigli, Ricardo Jolly y Víctor Roverano, quienes en sus presentaciones se alejan del *plein air* con retratos de estudio, de impronta naturalista, vinculados a la renovada figuración de los años 30. *Figura* (s/f) es un retrato de los años transitivos de Emilio Centurión entre su primera etapa apegada a la concepción tradicional y la incorporación de una visión cubista, en un momento de

“acentuación de la estructuración plástica de la forma” (Córdova Iturburu, 1981, p. 52); óleo que reproduce un rasgo común en la obra del artista “una sencilla y equilibrada composición (...), el tratamiento constructivo de personajes retratados en quietud” (Penhos, s/f). *Una mujer* (c.1930) de Lorenzo Gigli, presentada también en el Salón Nacional de 1930, nos muestra en un ambiente interior el retrato de una matrona italiana de clase trabajadora sentada en una humilde banqueta, recodada y pensativa junto a sus coliflores. El autor regresó a su Italia natal en 1926 y su estadía se prolongó hasta 1931, por lo que las obras con las que participó del Salón de Paraná fueron enviadas desde allí. En una entrevista que le hiciese Rafael Simboli para la revista *Plus Ultra*, Gigli da cuenta de su identificación con la joven generación del retorno al orden desde una estética renovada: “Renovarse o morir; este es el lema de quien hasta en arte quiere marchar adelante con ideas nuevas, métodos nuevos, técnicas nuevas. Sería cosa mezquina, hoy, pintar ninfas y sátiros con los viejos sistemas” (Gigli en Simboli, 1930, p. 28). Poca información hemos podido reunir y analizar hasta el momento sobre *Martha* (1930), la obra presentada por Ricardo Jolly y sobre *Reverie* (1930), el óleo de Víctor Roverano.

En el panorama de las tendencias más definitivamente modernas, inscribimos los trabajos de Alfredo Guttero, Emilia Bertolé y Juan Manuel Gavazzo Buchardo. De Guttero, *El arroyo Vega* (1929), obra expuesta en el año 30 en el Salón Nacional y en los de Santa Fe y Paraná, que el autor ejecutó a poco de retornar de su extensa estadía en Europa, en el singular procedimiento del yeso cocido que aprendió estudiando de los decoradores barrocos italianos: “su construcción formal [está] basada en amplias síntesis estilizadoras y su criterio de la composición [está] más apoyado en ritmos dilatadamente lineales que en la ordenación de masas plásticas” (Córdova Iturburu, 1981, p. 51). El artista trae las influencias de la Escuela de París y las promueve activamente en el ámbito local, junto con Alfredo Bigatti, Raquel Forner, Pedro Domínguez Neira y otros, a través de la creación de espacios destinados a la formación y promoción de las nuevas estéticas. *Naturaleza muerta* (s/f) de Juan Manuel Gavazzo Buchardo, autor considerado junto con el anterior como uno de los introductores del modernismo en la Argentina, se caracteriza por “un manejo equilibrado y homogéneo del color y por la preponderancia de la pintura por sobre el dibujo, con evidentes empastes de color” (Dubois, 2015, p. 38). En tanto, con *Neblina* (1930) Emilia Bertolé nos propone un retrato de María del Carmen Uzandivaras de Martínez, prima hermana del reconocido y citado escritor Julio Díaz Uzandivaras. Pintora y dibujante, a Bertolé se la ha asociado con las influencias del impresionismo y el simbolismo: “creó atmósferas densas sobre todo en los pasteles, donde fundió los contornos de las figuras”, con una “iluminación más sugestiva que descriptiva”, “siendo la profundidad de la mirada y la expresividad de las

manos, detalles que identificaron toda la obra de Bertolé” (Museo Castagnino + Macro, s/f). El nombre nos invita a encontrar analogías entre la atmósfera brumosa del fondo urbano y la hipnótica mirada del personaje, enfatizada por una típica paleta dominante de azules y violetas.

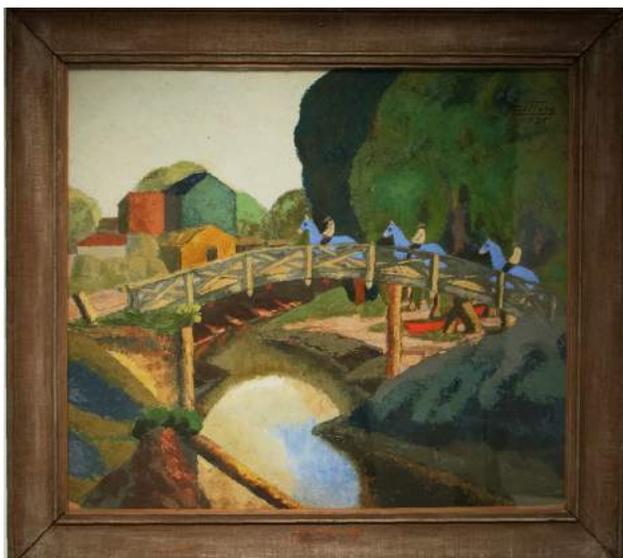


Imagen 4. Alfredo Guttero, *El arroyo Vega*, 1929, de la Sección Pintura.

Con su lenguaje singular y fuertemente impregnado de su compromiso social dentro del programa estético de los Artistas del Pueblo, Adolfo Bellocq está presente en el conjunto adquirido por el Museo con la obra *Como Dios manda*, componente de la serie *Proverbios* que el artista ejecuta entre 1926 y 1927, diez grabados en aguafuerte donde “se pone de manifiesto la interpretación grotesca del mundo: la mezcla humana-animal, lo grotesco-siniestro” (de Rueda, 2015, p. 79). Silvia Dolinko (2012) asigna esta estampa en la categoría de

“monstruosidades”, donde se aborda la tensión de Eros y Tánatos y las formas de la decrepitud: “los cuerpos que un día devendrán esqueletos de la estampa de Adolfo Bellocq remiten a la angustia por la finitud” (p. 9).

Por último, de la Sección Pintura, nos queda por nombrar *Rincón del puerto* (1930) del joven e incipiente expositor Adolfo Sorzio, en la técnica que lo hizo posteriormente más conocido y donde con aguda mirada nos presenta el escenario fabril y agrisado del mundo portuario de Buenos aires.

Sucintamente diremos sobre la escultura, representada en las adquisiciones por cuatro obras, que hay allí un pequeño y tímido muestrario de los cambios que se venían dando por entonces

1° Salón Anual de Bellas Artes de Paraná (1930): escenario del arte argentino entre la tradición y la renovación. Estrategia y legitimación.

MUSICH, W. N. Y SPAHN, N. [193-212]

en la disciplina. Un modelado académico en *Alondra* (s/f.), bronce de Vicente Roselli, y en *Adolescente* (s/f.), mármol de Agustín Sarti. *Chirulo* (s/f.), bronce de Pedro Tenti que obtuvo la segunda medalla del Salón de Paraná, nos muestra, en cambio, la obra de un artista dúctil en la interpretación de la figura, inclinándose, en este caso, por destacar líneas esenciales de carácter arcaizante.



Imagen 5. Pedro Tenti, *Chirulo* (s./f.), segunda medalla de la Sección Escultura.

Finalmente, el bronce ganador de la primera medalla en el Salón de Paraná de 1930, *La niña que mira* (s/f.) corresponde a Luis Falcini, quien es considerado parte del grupo de artistas renovadores de la escultura argentina. Esta obra, según consta en el fichaje catalográfico del Museo, habría transitado por los salones de Rosario de 1923 y de Santa Fe de 1927.

Fuentes

Ayer fue inaugurado el Primer Salón de Bellas Artes (23 de noviembre de 1930). *El Diario*, s/d. Paraná, Entre Ríos, Argentina.

Díaz Uzandivaras, J. (1931). Arte Argentino. Indalecio Pereyra. *Nativa. Revista mensual ilustrada*, (90), 7. Buenos Aires, Argentina.

Díaz Uzandivaras, J. (1932). Arte Argentino. El Pintor Miguel C. Victorica. *Nativa. Revista mensual ilustrada*, (100), 27. Buenos Aires, Argentina.

El Diario (21 de noviembre). Paraná, Entre Ríos, Argentina.

La Acción (22 de noviembre de 1930). Paraná, Entre Ríos, Argentina.

Nativa. Revista mensual ilustrada, 90 (1931) y 100 (1932). Buenos Aires, Argentina. Recuperado de *Universität Tübingen: Revistas culturales 2.0* [repositorio]: <https://www.revistas-culturales.de/es>

Nosotros. Revista mensual de letras, arte, historia, filosofía y ciencias sociales, 251-253 (1930). Buenos Aires, Argentina. Recuperado de *Universität Tübingen: Revistas culturales 2.0* [repositorio]: <https://www.revistas-culturales.de/es>

Óleos de Jorge Beristayn (1939). *Nosotros. Revista mensual de letras, arte, historia, filosofía y ciencias sociales*, 10 (38/39-41), 279-80. Buenos Aires, Argentina.

Plus Ultra, 14-15 (1917) y 38/39-41 (1939). Buenos Aires, Argentina. Recuperado de *Universität Tübingen: Revistas culturales 2.0* [repositorio]: <https://www.revistas-culturales.de/es>

Rojo de Saturno (pseud.) (1917). III Salón Anual de Acuarelistas, Pastelistas y aguafuertistas. *Plus Ultra*, (14-15), s/p. Buenos Aires, Argentina.

Simboli. R. (1930). Entrevista con Lorenzo Gigli. *Plus Ultra*, (172), 28-30. Buenos Aires, Argentina.

1° Salón Anual de Bellas Artes de Paraná (1930): escenario del arte argentino entre la tradición y la renovación. Estrategia y legitimación.

MUSICH, W. N. Y SPAHN, N. [193-212]

XVI Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores (1930). *Nosotros. Revista mensual de letras, arte, historia, filosofía y ciencias sociales*, 68 (251-253), 266. Buenos Aires, Argentina.

Bibliografía

Córdoba Iturburu, C. (1981). *80 años de pintura argentina. Del Preimpresionismo a la novísima figuración*. Buenos Aires: Ediciones Librería La Ciudad.

de Rueda, M. de los Á. (2015). Cosmopolitismo y regionalismo en el Río de la Plata. En M. de los Á. de Rueda (coord.), *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la modernidad. Itinerarios del arte moderno entre América Latina y Europa (1830-1945)* (pp. 74-84). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Dolinko, S. (2012). A 50 años del Gran Premio en Grabado a Antonio Berni en la Bienal de Venecia. *Impreso en la Argentina. Recorridos de la gráfica social desde la colección del Museo Castagnino+macro* [exposición de arte]. Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, Santa Fe, Argentina.

Dubois, P. (2015) *Colección Numa Rosetti*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.

Gluzman, G. (2016). *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Biblos.

Museo Castagnino + Macro (s/f). Bertolé, Emilia. Castagnino + Macro [sitio web]. Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino y Macro. Museo de arte contemporáneo de Rosario, Santa Fe, Argentina. Recuperado de: <http://castagninomacro.org/page/obra/id/200/Bertol%C3%A9%2C-Emilia/El-libro-de-versos>

Museo Provincial de Bellas Artes (1930). *Catálogo del 1° Salón Anual de Bellas Artes*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos.

Musich, W. N. (2009). *Virtudes de un cuerpo emblemático. El Sello Mayor de la Universidad Nacional del Litoral*. Santa Fe: Museo y Archivo Histórico de la Universidad Nacional del Litoral.

Musich, W. N. y Spahn, K. (2017-2018). La formación de la colección fundacional del Museo Provincial de Bellas Artes de Entre Ríos con las gestiones de Pedro Ernesto Martínez (1925-1936). *Avances. Revista de Artes*, (27), 211-229. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Penhos, M. (s/f). Comentario sobre *La Venus criolla*. En *Catálogo on-line del Museo Nacional de Bellas Artes*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1767/>

Provincia de Entre Ríos (1926). *Memorias de los Ministerios de Gobierno, Hacienda, Justicia e Instrucción Pública (1922-1926)*. Paraná: Imprenta Oficial.

Sagarna, A. (1926). *Memoria presentada al Honorable Congreso de la Nación*, tomo 2. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional.

Wechsler, D. (1999). Salones y contra-salones. En M. Penhos y D. Wechsler (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes: 1911-1989*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Cómo citar este artículo:

Musich, W. N. y Spahn, N. (2020). 1° Salón Anual de Bellas Artes de Paraná (1930): escenario del arte argentino entre la tradición y la renovación. Estrategia y legitimación. *AVANCES*, (29), 193-212. Córdoba: CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28742>

EL “STILE ANTICO” EN EL REPARTO DE LO AUDIBLE Y LA SONORIZACIÓN DE LO PENSABLE¹

‘STILE ANTICO’ AND THE DISTRIBUTION OF THE AUDIBLE:
SOUNDING WHAT IS ONLY THINKABLE

Prof. Lucas Reccitelli

Universidad Nacional de
Córdoba
Córdoba, Argentina
lreccitelli@gmail.com

Recibido:
1/10/2019

Aceptado:
12/03/2020

Resumen

El presente trabajo propone una lectura filosófica del fenómeno de la desintegración de la unidad estilística (que diferencia entre *stile antico* y *stile moderno*) acontecido en la música europea y americana en los siglos XVII y XVIII, en términos de lo que Jacques Rancière define como “reparto de lo sensible”. En este marco, se teoriza acerca del lugar que el *stile antico* ocupa en la definición de lo legítimo religioso, postulando la existencia para este contexto de un “régimen ético de las artes”. ¿Cómo puede plantearse, mediante la música, la relación con lo divino? ¿Qué aspectos de lo sagrado “se dejan ver” en el *stile antico* y cuáles no? ¿Qué se “puede decir” de lo sagrado en este tiempo y qué valor de legitimidad guarda el *stile antico* en esta “habilitación para decir”? Utilizando esas preguntas como guía, se postula la hipótesis del *stile antico* como música sacra “legítima”, “verdadera”, capaz de proponer una “buena” imitación del modelo divino, en tanto música “normativa”, “abstracta”, “desafectada”, “eterna”.

Palabras claves

Stile Antico, reparto de lo sensible, Rancière, filosofía de la música

- 1 Este trabajo ha sido realizado en el marco y con el soporte económico de una Beca Doctoral Interna del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Este escrito está basado en un trabajo final correspondiente al seminario de Abordaje Filosófico del Doctorado en Artes (FA-UNC), dictado por el Dr. Hernán Ulm en el mes de junio de 2018.

Abstract

This paper proposes a philosophic interpretation of the breakup of stylistic unity (with its distinction between *stile antico* and *stile moderno*) of European and American Music in the 17th and 18th centuries, in terms of a “distribution of the sensible”, as proposed by Jacques Rancière. Within this framework, we examine the place of *stile antico* in the definition of what is religiously legitimate. For this purpose, we put forward the existence of an “ethical regime of the arts” within this context. How can music determine the relation with the divine? Which aspects of what is considered sacred are “allowed to be seen” in *stile antico* and which are not? What “might be said” about the sacred in this context? How legitimate *stile antico* is with respect to this “permission to say”? With these questions as guides, we propose the hypothesis of *stile antico* as a “legitimate”, “true” sacred music, which can offer a “good” imitation of the divine model, as it is “normative”, “abstract”, “unaffected”, “eternal” music.

Keywords

Stile Antico, distribution of the sensible, Rancière, philosophy of music

Introducción

En el paso de los siglos XVI a XVII, nuevas discusiones en torno a la relación entre música y palabra llevaron a una redistribución de los roles que podían –y debían– cumplir la una y la otra en distintos escenarios de la composición musical; esto implicó, asimismo, una redistribución y reconfiguración de los medios por los cuales podían canalizarse esas posibilidades. Alrededor del 1600, un conjunto de influyentes intelectuales italianos abogaba, a través de la pluma de voceros como Vincenzo Galilei, Giulio Caccini o los hermanos Monteverdi –Claudio y Giulio Cesare–, por el retorno de una visión idealizada de la tragedia griega y de la concepción musical asociada, la cual implicaba –en la lectura de estos humanistas– una subordinación de la música al contenido de la palabra; en palabras de Giulio Cesare Monteverdi, urgía “hacer que la oración sea patrona de la armonía y no su sierva” (1607, p. 1). Para este fin, debía arbitrarse un conjunto de nuevos procedimientos técnicos; los más significativos eran: un tratamiento de la disonancia que se apartaba de las normas de la tradición renacentista siempre que la representación del contenido del texto lo exigiera y el planteo de una nueva concepción textural, desplazada desde la polifonía hacia la ponderación de una melodía indefectiblemente unida al texto y al ritmo inherente al mismo –la monodia del *stile rappresentativo*–.² Asimismo, la investigación en fuentes clásicas recuperaba la noción de que la música es capaz de influir en el ánimo; esto sedimentó la idea de que, por medio de ella, era posible desatar pasiones en los oyentes, a través de un principio mimético de raíz damoniana-aristotélica (cfr. Fubini, 2008, p. 70), según el cual determinadas configuraciones sonoras imitan los movimientos del alma –o de los humores– característicos de cada afecto y, al ser puestas en acto, pueden incitar esos movimientos en quien escucha.

No obstante, esta nueva actitud no determinaba, como en otras instancias de la historia de la música occidental, un único camino para el porvenir. En cambio, tenía lugar una escisión significativa en los modos de hacer musical, en lo que Manfred Bukofzer (1986), en su texto fundamental sobre la música barroca, dio en llamar “desintegración de la unidad estilística”: al tiempo que esta nueva concepción ganaba terreno, en muchas instancias de la vida musical –especialmente, en la composición e interpretación de música litúrgica– se seguiría utilizando el modo de hacer tardo-renacentista, con un privilegio total de la polifonía en las texturas, un cuidadoso tratamiento de la disonancia regido por unas normas generales, con fundamentos

² G. C. Monteverdi invoca, en este respecto, a la platónica configuración triádica de la melodía como un compuesto de texto, armonía y ritmo que aparece en *República* 398d.

principalmente acústicos –es decir, con la armonía regida por relaciones numéricas puras– y una impronta expresiva esquiva a las pasiones exacerbadas y orientada, a lo sumo, a la representación de *ethoi* generales, más que de *pathea* localizados. Se abría, así, una situación de *reparto de lo sensible* inédita en la historia de la música, en lo que respecta a la disponibilidad de los estilos musicales: por un lado, la nueva práctica, identificada como “moderna” (*seconda pratica, stile moderno*) y, por otro lado, la prolongación de la práctica renacentista, que empezaba a operar, ya no como marco de trabajo natural para el compositor, sino como una opción: opción de otro tiempo, tiempo pasado (*prima pratica, stile antico*) y, a la vez, tiempo “eterno” o temporalidad sin referencia a un momento concreto, como propondremos luego.

En este trabajo nos concentraremos en el *stile antico*, aunque su emplazamiento en la dicotomía antiguo-moderno haga necesaria la comparación constante –nos hemos tomado la licencia de discurrir hasta aquí acerca del *stile moderno* como planteo del escenario completo–. En lo que sigue, propondremos una lectura filosófica de la mencionada escisión de la unidad estilística, en términos de lo que Jacques Rancière (2014) denomina un “reparto de lo sensible”. Por medio de este aparato conceptual, nos proponemos imaginar la “razón de ser” filosófica del *stile antico* como práctica a la vez extemporánea, a la vez vigente, con una gran fuerza simbólica en el territorio de la música sacra.

Debido a que el ámbito de vigencia del *stile antico* es, primariamente, la Iglesia Católica, vemos necesario señalar que trabajaremos en orden a pensar cómo se da este reparto en función del establecimiento de una legitimidad de las prácticas musicales en el marco de lo eclesiástico. En el análisis que propondremos para trabajar con el concepto, emergerán haces de un pensamiento de matriz básicamente platónica –en ocasiones, también, pitagórica– que, en una lectura rasante a tratados prominentes en relación con la *prima pratica*, tanto renacentistas como barrocos, aparece como fundamento de gran parte de las reflexiones acerca de la naturaleza de la música y de sus efectos. Este trabajo funcionará, así, a manera de una hipotetización primaria del tipo de pensamiento filosófico que “puede” haber sustentado la vigencia del *stile antico*, que luego debería ser confrontado con un análisis minucioso de dichas fuentes.

I. Del reparto de lo sensible

Explica Rancière en el comienzo de *El reparto de lo sensible: estética y política* (2014):

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus partes respectivas. (...) se basa en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la forma misma en la que un común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto (p. 19).

Y continúa:

Es un recorte de los tiempos y los espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y lo que está en juego en la política como forma de experiencia. La política se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene competencia para ver y la cualidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo (p. 20).

Considero que esta conceptualización guarda una fuerza explicativa notable para pensar el problema planteado. Tanto el *stile antico* como el *moderno* presentan, en virtud de sus modos de hacer, sonoridades distintivas que, en nuestra lectura, se erigen como "evidencias sensibles" de un común y unos recortes particulares, fundamentalmente en el territorio de lo religioso.³ Tal como hemos adelantado e iremos proponiendo en lo sucesivo, en el reparto de estas sonoridades se jugará, en general, la definición de una "religiosidad común" –como visión de lo legítimo religioso– y de los recortes que la excedan –aquellas dimensiones negadas en una relación arquetípica con lo divino; por ejemplo, el cuerpo "afectado"–. En este camino, el marco conceptual rancieriano nos invita a hacerle ciertas preguntas al *stile antico* en tanto música religiosa: ¿cómo puede plantearse, mediante la música, la relación con lo divino?, ¿qué aspectos de lo sagrado "se dejan ver" en el *stile antico* y cuáles no?, ¿qué se "puede decir" de lo sagrado en este tiempo y qué valor de legitimidad guarda el *stile antico* en esta "habilitación para

³ También se podría considerar que el reparto opera en otra dimensión, la de la didáctica de la música y los valores de legitimidad y prestigio asociados, dentro de ella, al *stile antico* y a los músicos formados en su tradición.

decir”? Resulta claro que, en el marco de una iglesia postridentina militante, la determinación de cómo se juega la relación con lo divino entre los fieles concierne a una cuestión política de peso. Pensar esta dimensión estético-política del *stile antico* exige analizar, a la luz de este marco conceptual, “qué dice” el *stile antico*, esto es, qué sentidos de lo común religioso permite presentar en música. Vamos a ello.

II. Una música verdadera: el *stile antico* en un “régimen ético” de las artes

La cuestión de la disputa por la legitimidad de lo religioso en la antinomia *stile antico/moderno* en el marco de la teoría de Rancière (2014) exige postular la existencia de lo que, en la propuesta conceptual del autor, constituye un “régimen ético de las artes” (pp. 31 y ss.) para la música sacra en los siglos XVII y XVIII. Según el filósofo, un régimen particular de las artes es “un tipo específico de relación entre modos de producción de las obras o de las prácticas, formas de visibilidad de esas prácticas y modos de conceptualización de unas y de otras” (p. 31). De los tres regímenes postulados por el autor, en el ético,

“el arte” no está identificado como tal, pero se encuentra subsumido bajo la cuestión de las imágenes. Hay un cierto tipo de entes, las imágenes, que son objeto de una doble interrogación: aquella de su origen y en consecuencia de su contenido de veracidad; y aquella de su destino: de los usos a los cuales sirven y de los efectos que me inducen. Conciernen a este régimen la cuestión de las imágenes de la divinidad [entre otros]... (p. 32)

Dada esta interrogación sobre el “contenido de veracidad” a la que refiere el autor, se puede decir que, en un régimen ético, una música “legítima” sería música “verdadera”, música “fundad[a] sobre la imitación de un modelo con fines definidos” (p. 32), modelo que, en el marco del cristianismo se identificaría, además, con la Verdad (con mayúsculas), esto es, con lo divino. A modo de hipótesis para este trabajo, propondremos que, en nuestro esquema de repartos, el lugar de la legitimidad le competiría al *stile antico*. Siguiendo el razonamiento precedente, la música en *stile antico* sería música “verdadera”, única música capaz de imitar

a ese modelo divino. Su "modo de producción" se fundaría en la existencia de su propia técnica y su "visibilidad" estaría dada por su lugar central en el ritual y su calidad indiscutible e irrenunciable de "música sacra", que la posicionaría más como una forma privilegiada de culto, de vivencia de la religiosidad, que como arte autónomo. Y, algo fundamental, se trataría de una buena imitación, y no de un simulacro, en tanto no accedería a su modelo de manera mediatizada, no tendría como modelo a las materializaciones de las Formas divinas –como si lo harían las artes abiertamente representativas, en su mayoría, visuales–, sino a las Formas mismas de lo divino: lo abstracto, sólo Pensable; lo normativo, el *nomos*; y, vinculado con este cariz normativo, lo eterno, no *secular* (no atado al siglo). ¿Cómo llegamos a afirmar que el *stile antico* ocupa el lugar de lo legítimo, de la "única música capaz de imitar a ese modelo divino"? La respuesta nos obliga a profundizar en la caracterización del estilo.

El *stile antico* puede entenderse como una manera de composición en un marco de regulaciones estrictas extraídas de una objetivación y abstracción de "buenas" prácticas compositivas del renacimiento tardío, con su arquetipo en la técnica palestriniana –podemos hablar de "buenas" prácticas en virtud de la canonización de la cual fueron producto (en esto la influencia del Concilio de Trento, con su patrocinio de la figura de Palestrina, es de capital importancia), que las entendió como clásicas y, en algún sentido, ascéticas, inmaculadas–. En función de esta objetivación/abstracción, el *stile antico* aparece como desafectado (lo cual es significativo en el período del imperio de los *afectos*),⁴ esto es, expresiva y, en alguna medida, históricamente neutro –eterno, atemporal–: se trata, fundamentalmente, de un paradigma del *saber hacer*, que implica que la realización de la composición dentro del marco normativo ya asegura su legitimidad. Asimismo, estas normas no sólo deberían entenderse como clásicas o ascéticas en virtud de los avatares de su configuración histórica, sino también como derivadas de fundamentos físicos capaces de ser abstraídos al número: la preeminencia "natural" de la consonancia en la composición –y, de manera derivada, la necesidad de un cuidado tratamiento de la disonancia– pueden justificarse por el fenómeno de los armónicos superiores –teorizado paradigmáticamente por Zarlino a fines del s. XVI (cfr. Fubini, 2008, p. 83)–. Esta caracterización nos habilita a pensar que, en tanto complejo normativo, el *stile antico* podía identificarse en el imaginario de la época con el *nomos*, la norma abstracta, regida por el número o las Formas y, por ende, inmutable. Entendemos que en este respecto hay un primer nivel de definición del común –entendido este como *lo legítimo religioso*, como modo de religiosidad válida–, que alude a la

⁴ Todas las menciones al afecto y lo afectado/desafectado que se presenten a lo largo de este trabajo remitirán a la comprensión barroca del concepto.

legitimación misma en el establecimiento de *lo normativo*: en este nivel se identifica al *stile antico* con la ortodoxia y se lo enfrenta, así, al heterodoxo *stile moderno*, cuyo rasgo distintivo es la infracción de la norma en pos de la representación del texto o la movilización de las pasiones. En el carácter aparentemente inmutable de la norma aparece, además, una definición del tiempo de ese común –en un sentido amplio–: pese a su configuración eminentemente histórica, en el imaginario de los actores del período, el *stile antico* es percibido como una práctica que hunde sus raíces en un pasado lejano indeterminado –sintomáticamente, el teórico Pablo Nassarre (1723) atribuye el legado de las disonancias a unos genéricos “Antiguos maestros” (p. 103), sin identificación de referentes concretos–. Inmutabilidad y origen en un pasado remoto se funden en una temporalidad que va más allá del tiempo de los hombres y mujeres del siglo, de lo secular, y referencia lo eterno.

III. De la sonorización de lo pensable

Los niveles hasta aquí desglosados confluyen, en mayor o menor medida, en un nivel de definición del común más denso, más cargado de sentidos. En este nivel se identifica a lo común en términos de lo (fundamentalmente) *pensable*, de lo *abstracto*. Como dijéramos anteriormente, la validez de la obra en *stile antico* se ve asegurada por el trabajo dentro del marco normativo, más allá del contenido del texto; mientras que la efectividad del *stile moderno* se da en la medida en que la música representa dicho contenido y, por medio de esa representación, moviliza los afectos.⁵ Esto nos invita a pensar que, mientras en el *stile antico* rige el *logos*, en el *stile moderno* rige el *pathos*. Así, en el primero la palabra se canaliza a través de una música “abstracta”, sin correlato en lo concreto, al tiempo que, en el segundo, en contraste, la palabra afecta al cuerpo por vía de la música y se vincula a la representación y vivencia de pasiones concretas. Poniéndolo en relación con el elocuente pasaje del comienzo del Evangelio de San Juan, “ἐν ἀρχῇ ἦν ἡ Λόγος, καὶ ἡ Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν, καὶ Θεὸς ἦν ἡ Λόγος” (“en el principio era el *Logos* y el *Logos* era con Dios, el *Logos* era Dios”), podemos imaginar, en el marco del Cristianismo de los s. XVII y XVIII, la motivación del *stile antico* como una música entendida como imitación del *Logos* con mayúscula, frente a un *stile moderno* más afectado, terrenal.

⁵ La noción de efectividad nos aparta un tanto del régimen ético.

Si articulamos estas definiciones del común en pos a pensar la vivencia concreta de la religiosidad por parte de los fieles, podemos asumir que el *stile antico*, identificable con el *nomos*, podría leerse en clave de una religiosidad colectiva que compete a todos los fieles por igual, componente sonoro de la exégesis oficial, de vigencia universal, mientras que el *stile moderno*, orientado a afectar al individuo, podría implicar –en el caso de las composiciones sacras que lo utilizaran– la religiosidad del fuero íntimo, desvinculada del exégeta. En tiempos de una contrarreforma militada por una Iglesia centralista, “objetivista” –en la que la “libre interpretación” no es una opción–, podemos imaginar que este reparto del espacio dado al cristiano en el continuo fuero íntimo-participación en la asamblea tendría una fuerza simbólica particular.

IV. Partir y re-partir el Stile Antico

Los párrafos precedentes nos ayudan a pensar un *stile antico* ideal, tal como lo construyeron ciertas tradiciones musicológicas del siglo XX y, en gran medida, creemos que resultan provechosos para proyectar un imaginario general asociado al estilo. No obstante, la realidad del repertorio se aparta de este esquema ideal: la obra en *stile antico* de numerosos compositores del período –entre los que se incluye el caso central de nuestra investigación doctoral, el del mexicano Manuel de Sumaya (ca. 1678-1755)– presenta significativos intersticios de modernidad, puntos en los que las homogéneas texturas renacentistas se ven rasgadas y vaciadas o en las que las voces consonantes, “celestiales” y puras (en relación con el número) son reemplazadas por la sonoridad disonante, por el espectro del grito. Rasgos que nos hablan de una concepción más flexible del estilo, ya no tan ascética, desafectada, abstracta y eterna, sino contaminada por las pasiones, la carne y las ataduras del tiempo. E, incluso en este caso, la noción de reparto sigue siendo terreno fértil. Podemos intuir, así, que sería positivo pensar, en posteriores reflexiones, en este *stile antico* “modernizado”, *heterodoxo*, en los términos de una reconfiguración del *reparto de lo sensible* en la música religiosa, a partir de la cual lo individual ocupa espacios y competencias reservadas en el imaginario general a lo universal: el individuo, sujeto afectado, perteneciente a su siglo, pone en tensión, con su grito disonante, la universalidad del *nomos*.

Bibliografía

- Bukofzer, M. (1986). *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza.
- Fubini, E. (2008). *Estética de la música* (trad. F. Campillo). Madrid: Antonio Machado Libros.
- Monteverdi, G. C. (1607). Dichiarazione. En *Scherzi Musicali a tre voci* (ed. G. C. Monteverdi). Venecia: Ricciardo Amadino.
- Nassarre, P. (1723). *Segunda parte de la Escuela Música, 2*. Zaragoza: Herederos de Manuel Roman.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política* (trad. M. Padró). Buenos Aires: Prometeo Libros.



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Cómo citar este artículo:

Reccitelli, L. (2020). El "stile antico" en el reparto de lo audible y la sonorización de lo pensable. *AVANCES*, (29), 213-222. Córdoba: CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28743>

UN TAPETE EN UN MUSEO

A TAPESTRY IN A MUSEUM

Resumen

Este trabajo propone un modo de inclusión y de interpretación de obras que no son consideradas en los *corpus* académicos o en las historias del arte recientes. En este caso, propongo el acercamiento a “El jardín del Edén”, un tapete bordado por las hermanas de la orden de Santa Catalina en el siglo XVIII, perteneciente a la colección de arte sacro del Museo de Arte Religioso Luis de Tejeda de la Ciudad de Córdoba. El tapete ostenta una serie de signos que lo convierten en una imagen de relevancia e interés para comprender nuestro entorno y nuestra actualidad.

Palabras claves

bordado, historia, místicas, mujeres, metamorfosis

Lic. Mariana Robles

Universidad Nacional de
Córdoba
Córdoba, Argentina
marianroble@yahoo.com.ar

Recibido:
18/10/2019

Aceptado:
30/03/2020

Abstract

This work proposes a way of inclusion and interpretation of works that are not considered in the academic *corpus* or in recent art histories. In this case I propose the approach to “The Garden of Eden”, a rug embroidered by the sisters of the Order of St. Catherine in the eighteenth century, belonging to the collection of sacred art of the Museum of Religious Art Luis de Tejeda of the City of Córdoba. The mat has a series of signs that make it an image of relevance and interest to understand our environment and our current affairs.

Keywords

embroidery, history, mystics, women, metamorphosis

AVANCES | N° 29, 2020 | ISSN 1667-927X / ISSN electrónico en trámite

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

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



Hace algunos meses, Celina Hafford, directora del Museo de Arte Religioso Luis de Tejeda, me invitó a diseñar un proyecto en torno a una pieza textil del acervo de dicha institución. La obra es conocida como “El jardín del Edén” y fue realizada por las hermanas de la orden de Santa Catalina en el siglo XVIII, y fue relevada por Sergio Barbieri (2007) para la Academia Nacional de Bellas Artes en *Iglesia y Monasterio de Santa Catalina de Siena de Córdoba*, siendo esta la única bibliografía existente sobre el bordado. La pieza tiene un metro y medio de largo y un metro de ancho, aproximadamente, aunque las medidas fueron erróneamente relevadas, aduciendo un mayor tamaño en el epígrafe de la fotografía. Los motivos que ocupan el plano total de la tela son flores y animales, las especies florales podrían ser las de cualquier jardín, pero con una obvia estetización y organización de sus formas, prevaleciendo las arabescas junto con los colores cálidos. Entre las ramas y hojas vegetales asoma un jaguar, al que ya se le deshilvanaron sus orejas, una paloma y un ciervo. En el caso de la fauna, se enrarece el vínculo con una posible referencia, ya que las especies mencionadas no configuran un conjunto en relación con sus procedencias ni con sus connotaciones bíblicas. Si confiamos en que el jardín del Edén es ese huerto que Dios ubicó al oriente del Paraíso y le atribuimos las características propias de la geografía de Medio Oriente, entonces, el jaguar resulta poco representativo, tanto de este escenario como así también de una fauna local. Sin embargo, el jaguar o yaguar es un animal muy importante para las culturas precolombinas, especialmente del sur de América, cumpliendo innumerables acepciones simbólicas y rituales en comunidades de Brasil, Paraguay o norte de Argentina. Al respecto, el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro escribe en *La Mirada del Jaguar. Introducción al perspectivismo Amerindio* (2013):

El chamanismo indígena está organizado en torno de la idea de metamorfosis corporal antes que de la idea de posesión espiritual. La posesión es un modelo poderoso de cambio ontológico en nuestra tradición. Se guarda la misma forma corporal, pero algo cambió esencialmente, porque surgió otro espíritu dentro de ese cuerpo, una divinidad, el demonio, el diablo. Alguna subjetividad poderosa puede capturar nuestra apariencia corporal y servirse de ella como un instrumento. Somos marionetas de esa otra subjetividad que nos capturó. El chamanismo amerindio está, por el contrario, sólidamente organizado en torno de la noción de transformación somática. Eso quiere decir “vestir” el hábito del jaguar y poder comportarse como un jaguar –por ejemplo, caminar sin hacer ruido, subir a los árboles, comer carne humana. La posibilidad de cambiar de cuerpo específico está siempre presente en el mundo amerindio. Es siempre un peligro. Para nuestra

tradición culta (esto también va cambiando), por el contrario, es imposible. Las especies son ontológicamente, esto es, genotípicamente selladas (p. 65).

La idea de un cuerpo que adopta diferentes formas –especialmente el de la divinidad–, esto es, la metamorfosis, es central, por ejemplo, en las visiones místicas de Santa Catalina. Podemos comprobarlo en una maravillosa serie de pinturas pertenecientes al Monasterio de Santa Catalina de Siena; también podemos leer en su biografía esos episodios donde la Santa intercambia en diferentes ocasiones su sangre, su corazón y su rostro con el de Cristo. En este sentido, esas operaciones de transmigraciones entre especies humanas y especies divinas propias del chamanismo amerindio y las místicas tendrían cierta conexión. Dicha concepción de lo sagrado no es común a toda la Iglesia, al catolicismo en general; la iglesia ortodoxa o tradicional no contempla estas instancias carnales entre lo humano y lo divino. El sentido de la fe del corpus cristiano se constituye en estrecha relación con la razón y, aunque las batallas entre fe y razón fueron muy álgidas durante el largo y complejo período de la Edad Media, fueron la filosofía y la ciencia las que se vieron limitadas por las condiciones fenoménicas del relato bíblico. No así la religión, que apuntaló su dogma en las estructuras argumentales provistas por la lógica aristotélica. Acerca de la metamorfosis, en *La Conjuración Sagrada* dice George Bataille (2008):

Podemos definir la obsesión por la metamorfosis como una necesidad violenta, que se confunde además con cada una de nuestras necesidades animales impulsando a un hombre a desistir de repente de los gestos y actitudes exigidos por la naturaleza humana (p. 53).

La definición bataillana de metamorfosis proporciona una exacta descripción de los rasgos del comportamiento en torno a lo sagrado ejecutados por las místicas cristianas y también de las concepciones chamánicas de América del Sur, aspecto que intentaré desarrollar y vincular con la posibilidad de inscribir estos rasgos singulares en el contexto de una historia del arte local, con una narrativa alternativa a la que se dispone como cronológica y lineal.

Continuando con la descripción del bordado, descubrimos que de algunas puntadas sólo quedan sus huellas. Los hilos de oro y plata fueron los más propensos a desaparecer, casi no quedan rastros de esas hebras preciosas brillando en la tela. En el centro, el paño está unido por una gruesa costura, una enmienda que no se intenta disimular y que proporciona mayor amplitud a la totalidad del tapiz o un montaje entre dos fragmentos, entre dos mundos: la

blanca paloma y el sensual jaguar. Los bordes están cubiertos por una tela de color salmón que, a modo de dobladillo, previene un futuro deshilachado; la costura en esa zona es desprolija o apurada, marcando un espacio fuera del plano central, el margen. Desde una perspectiva posible, imaginaria, podríamos hacer un zoom y confirmar un viaje a la visión total del bordado, haciendo foco en el diseño para luego arribar a las manchas azules del jaguar y a esa boca roja y carnosa, intensa, como de fuego. Algo en ese tapiz perturba e interpela, algo que proviene de esa escritura disidente, fuera de la hegemonía de las imágenes y que enlaza las puntadas apresuradas y desfasadas del borde con una boca roja y sangrante, como una tentadora manzana.

Ahora bien, si damos vuelta la tela, nos encontramos con un muestrario de puntos invertidos, el revés de la imagen a la que nuestra visión accede sin artilugios, el esqueleto secreto del bordado. En el Museo Juan de Tejeda, Yanina Malizia fue quien muy generosamente me mostró el tapete y aportó datos importantes para el trabajo, mencionando que, para que un tapiz o bordado se considerara terminado, el revés debía ser cubierto por un paño protector. “El jardín del Edén” carece de dicho fieltro; por lo tanto, podemos considerar que tiene una terminación singular: nada cubre la intemperie de los puntos, todo se expone a la vista en la más desgarradora desnudez. Pero esa desnudez es una acción, quizás inconsciente, medular en la obra. Eso sí, le concedemos a la desnudez un valor metafísico en el bíblico jardín del Edén. La desnudez originaria y la felicidad paradisíaca eran una misma cosa, desplegadas en la garantía divina de una armonía preestablecida entre todos los seres de la creación. La expulsión de la humanidad, tras la perpetración del pecado original, supone una diferencia abismal entre los hombres y mujeres y el resto de lo existente. Los cuerpos del pecado deben ser cubiertos; el primer signo de desnudez es advertirla, el segundo, cubrirla, según Giorgio Agamben (2011) que, en su libro de ensayos *Desnudez*, escribe:

El drástico giro de la naturaleza humana a través del pecado conduce al “descubrimiento” del cuerpo, a la percepción de la desnudez. Antes de la caída, el hombre existía para Dios de tal modo que su cuerpo, en ausencia de todo vestido, no estaba “desnudo”. Ese “no estar desnudo” del cuerpo humano incluso en la aparente ausencia de vestidos se explica por el hecho de que la gracia sobrenatural circundaba a la persona humana como un vestido (p. 85).

Pero el vestido, en tanto insignia del destierro, no sólo implica un vestuario, un disfraz para esa carnalidad corrompida, sino también la necesidad de forjar un lenguaje, de organizar el tiempo

o administrar historias. Ahora, la humanidad desterrada necesita artefactos para conocer la creación, necesita pensamiento, lenguaje, ciencia y también arte.

La cronología cristiana se establece en las coordenadas del relato bíblico antes y después de Cristo, de la llegada del mesías. El génesis marca su inicio, le siguen la liberación del pueblo judío y la aleccionadora vida de Jesús (en Antiguo y Nuevo Testamento, respectivamente) y luego el temido apocalipsis, donde todo llega a su fin. El tiempo lineal de la historia de occidente es también la versión esencial del capitalismo moderno, desde los programas matemáticos y reticulares de Descartes, que permitieron el estudio de la perspectiva, hasta los dominios más vastos de la razón que, según Hegel, evolucionan teleológicamente. El arte o, mejor dicho, la historia del arte occidental nace y se desarrolla en el seno de dicha cosmogonía, anudada, entre otras cosas, al patriarcado y los dualismos irresueltos de la razón, entre los cuales se encuentra la complicada brecha entre mente y cuerpo o espíritu y materia. En *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Silvia Federici (2015) escribe:

Carol Merchant cuestionó la creencia socialmente progresista de la revolución científica, al defender que el advenimiento del racionalismo científico produjo un desplazamiento cultural desde un paradigma orgánico hacia uno mecánico que legitimó la explotación de las mujeres y la naturaleza (p. 25).

De alguna manera, la escasez de relatos legitimadores o interpretativos sobre las obras realizadas por las hermanas o monjas en los conventos puede ser leída como consecuencia de extremas condiciones de marginalidad. Marginales, por un lado, en tanto mujeres en el seno de una institución religiosa donde lo femenino encarna el significado mismo de corrupción, en el sentido bíblico del pecado original, y por el otro, en un contexto interpretativo en torno al arte, donde se ubican en una posición más marginal aún que cualquier artista periférico con respecto a la historia del arte hegemónica. En el primero de los casos, pensemos, por ejemplo, en la fascinante vida de las místicas de los siglos XIV y XV, entre ellas Angela da Foligno, Maria Maddalena dei Pazzi, Chiara da Rimini y la mismísima Catalina de Siena. En ellas, lo sagrado se manifestaba en el cuerpo, donde la experiencia extática configuraba el punto más álgido, al ser poseídas por la divinidad (Guglielmi, 2007). En estado de éxtasis, las santas articulaban un lenguaje que las excedía, que eran incapaces de comunicar o transmitir y que al despertar de cada trance olvidaban; por eso, cada una de ellas tenía un escriba o hagiógrafo que se ocupaba de recopilar ese contenido en copiosos cuadernos, traduciendo así las voces divinas. La intensidad

y el contenido del mensaje divino no sólo las excedía a ellas, excedía el lenguaje humano en su totalidad. El intento por ordenar y estructurar esa habla en una forma lógica, racional, sólo lograba reducir el lenguaje divino al humano; por eso, cada escriba debía copiar con la mayor precisión posible las palabras en el instante mismo del trance. Para muchas de las místicas, el vínculo con la Iglesia no fue fácil; sus actos extremos de autoflagelación y sus visiones carnales con Cristo –que, como ya dijimos, les permitía su sangre, su corazón y su rostro– las llevaron al exilio. Con sus actos, ellas ponían en jaque, cuestionaban los dogmas del catolicismo. Un aspecto importante es que ellas no practicaban un amor intelectual, sino un amor carnal, un amor extremo y excesivo que las hacía abandonar el mundo real de una manera radical. Lo interesante es que esa experiencia del amor suponía una experiencia del mundo absolutamente genuina, no existe nada previo a ese contacto amoroso, todo nace en el momento mismo del acontecimiento en que la carne se entrega a Dios. No existen categorías de tiempo ni de espacio, no hay relación política o social que ordene la fe, no hay familia o institución que se interponga al deseo y, sobretodo, no hay lenguaje capaz de articular el habla inquietante de la divinidad. Sólo hay entrega, cuerpos desgarrados y abiertos que esperan que Dios los transforme. Son mujeres, son cristianas y son místicas, de esa cosmovisión se desprende el universo de Santa Catalina y de allí la orden denominada Orden de Hermanas Dominicas, las mismas que en el tapete celeste de flores decorativas y estridentes bordaron un jaguar de boca roja y sangrante.

Por otra parte, me gustaría pensar en una manera de inscribirlo en nuestra historia del arte, para desbloquear esa segunda zona de marginalidad; la primera que acabamos de esbozar conduce a un camino que conecta a las místicas con las culturas originarias. De todas maneras, lo anterior es fundamental para concretar lo segundo. Me pregunto lo siguiente: ¿intentar incorporar estas obras a la cronología y las formas de la historia del arte occidental y hegemónico no equivaldría a realizar una operación reduccionista, que negaría la propia singularidad de las místicas? Quizás, el método debería conformarse de una manera más poética, apoyada por experiencias teóricas interdisciplinarias, pero sobre todo críticas: críticas de las condiciones de trabajo de las mujeres en el arte, críticas de los discursos de racionalidad operante que inundan los mercados de arte, instituciones y academias, críticas de una realidad que se nos impone como unidireccional, cerrada y fóbica.

El retorno al cuerpo para pensar la historia del arte puede ser una alternativa interesante, ¿pero el cuerpo en qué sentido, desde qué perspectiva? Por ejemplo, la visión fue central a lo largo del siglo XX; una posición crítica en las vanguardias tuvo que rever todo el compendio de saberes adquiridos en la modernidad, para desplazar la perspectiva y la racionalidad operante del centro

de la escena o como método único e irrefutable. La peligrosa idea de la mirada objetiva, de que todos vemos el mundo bajo los efectos del torrente matemático inmutable e infinito. Paul Cezanne proclamaba en uno de sus manifiestos:

Existe una lógica de los colores, ¡parbleu!, y el pintor debe obedecerla, y no a la lógica del cerebro. Cuando se pierde en ésta, también él está perdido. Con los ojos tiene que perderse. La pintura es una óptica, y el contenido de nuestro arte reside en primer lugar en lo que piensan nuestra óptica (Cezanne, en Hess, 1999, p. 24).

Una larga crítica que se extendió de diferentes maneras y versiones, y que consistía en advertir que lo que nosotros creemos que es la mirada, en realidad, son los artefactos que nos permiten ver de una manera determinada. Diedrich Diederichsen (2010) en *Psicodelia y ready-made* lo plantea claramente:

es posible reconocer una praxis subversiva o confrontativa que va más allá de la crítica de los “régimenes de la mirada”, los ordenamientos naturales del ver y las fórmulas de la representación. Esta crítica consiste en demostrarles a los habitantes de la normalidad, observadores neutrales de la realidad, que sólo están viendo su propio ver y que éste está fundado en un régimen de visión cuestionable (pp. 18-19).

Griselda Pollock (2015) desarrolló un dispositivo teórico para plantear los problemas de género en el seno de la historia del arte y escribió que

La política sexual de la mirada funciona en torno a un régimen que divide en posiciones binarias: actividad/pasividad, mirar/ser mirado, voyeur/exhibicionista, sujeto/objeto (p. 159).

Desde una perspectiva actual y muy cercana a nuestro contexto, Silvia Rivera Cusicanqui (2015) escribe en *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*: “La descolonización de la mirada consistiría en liberar la visualización de las ataduras del lenguaje, y en reactualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales” (p. 23). Y, más adelante, dice: “las imágenes nos ofrecen interpretaciones y narrativas sociales, que desde siglos precoloniales iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad” (p. 176).

Es volver a creer en la visión, no la del intelecto, sino la del cuerpo. Volver a confiar en los sentidos, en la percepción y sus objetos, vapuleados y desacreditados por siglos de modernidad desdoblada entre mente y cuerpo. Mirar, en este sentido, consistiría en advertir la posición de quien mira y quien es mirado, tomar nota de un desfase siempre latente, pero que en ese desfase o corrimiento late la vida de lo visual.

Bataille sentenció: “no se puede hablar de algo como parte maldita sin ser uno mismo parte de esa maldición” (citado en Crespi, 2014, p. 20). Parfraseándolo, pienso que mirar, como hablar, nos convierte en lo que miramos. Reconocer con las miradas esas obras negadas, incluirlas en el mundo de lo posible, devolverlas al flujo de lo vital, es un modo de recobrar sentidos, de no permitir que nuestro mundo de lo visual se cierre sobre sus propias contradicciones, tautologías y teorías. Quizás ese sea, también, un buen modo de habitar el diverso jardín del Edén.

Bibliografía

- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Barbieri, S. (2007) *Iglesia y monasterio de Santa Catalina de Siena de Córdoba*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Bataille, G. (2008). *La conjuración Sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo.
- Crespi, M. (2014). Crítica y acefalía. Apuntes sobre la deriva anteliana. En R. Antelo, *Imágenes de América Latina* (pp. 11-63). Buenos Aires Editorial: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Diederichsen, D. (2010). *Psicodelia y Ready-Made*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Federici, S (2015). *Calibán y la Bruja. Cuerpo, mujeres y acumulación originaria*. Buenos Aires:

Tinta Limón.

Guglielmi, N. (2007). *Ocho místicas medievales (Italia, Siglos XIV y XV). El espejo y las tinieblas*. Buenos Aires: Editorial Miño y Dávila.

Hess, W. (1999). *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Pollock, G. (2015). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.

Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón editorial.

Viveiros de Castro, E. (2013). *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*. Buenos Aires: Tinta Limón editorial.



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Cómo citar este artículo:

Robles, M. (2020). Un tapete en un museo. *AVANCES*, (29), 223-231. Córdoba: CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28744>

LA SENDA DE LOS PRIMITIVOS. JUÁREZ Y TABORDA MIRAN AL PASADO PARA CONSTRUIR EL ARTE DEL FUTURO

THE PRIMITIVES' PATH. JUÁREZ AND TABORDA LOOK AT THE PAST TO BUILD THE ART OF THE FUTURE

Resumen

Este escrito propone una aproximación a los intereses artísticos y estéticos de Saúl Taborda y Horacio Juárez, centrándose en la lectura de la correspondencia que ambos mantienen en los primeros años de la década del 30. Las cartas de ese diálogo serán los documentos privilegiados de esta pesquisa; no obstante, se analizan e interpretan en relación con otras fuentes: artículos y ensayos publicados por Taborda, cartas a otros destinatarios enviadas por Juárez y las obras que el escultor realiza durante su beca en el extranjero. El comienzo de ese intercambio epistolar se produce en 1930, cuando Juárez parte a Europa financiado por una beca de formación que le otorga el Gobierno de la Provincia de Córdoba y finaliza a fines de 1932, unos meses antes de su regreso a la ciudad. El análisis del intercambio epistolar que sostiene intenta iluminar tanto la construcción de la "nueva escultura" realizada por el escultor, como algunos elementos de la original propuesta estética elaborada por Taborda. Las misivas entre Unquillo y París permiten observar las afinidades electivas entre ambos sin dejar, no obstante, de identificar ciertas divergencias en los planteos de cada uno. Así, los acuerdos y discusiones que mantienen son el punto de partida para reflexionar sobre algo que inicialmente parece paradójal: sus miradas hacia los primitivos como un retorno privilegiado para construir el arte del futuro.

Palabras claves

autonomía-heteronomía, nueva escultura, vanguardia en Córdoba

Mgter. Carolina Romano

Universidad Nacional de
Córdoba
Córdoba, Argentina
romanocarolin@yahoo.com.ar

Recibido:
28/09/2019

Aceptado:
19/03/2020

Abstract

This paper proposes an approach to the artistic and aesthetic interests of Saúl Taborda and Horacio Juárez focusing on the reading of the correspondence that both maintain in the early years of the 30s. However, although the letters will be the privileged documents of this research, they are analysed and interpreted in relation to other sources: articles and essays published by Taborda, letters to other friends sent by Juárez and the works that the sculptor performs during his scholarship in Europe. The beginning of this epistolary exchange takes place in 1930 when Juárez travel to France and ends at 1932, a few months before his return to the city. The analysis of the correspondence that they maintain tries to understand the construction of the “new sculpture” made by the sculptor and some elements of the original aesthetic proposal elaborated by Taborda. The missives between Unquillo and Paris allow us to observe the elective affinities between the two without, however, identifying certain divergences in each other’s statements. Thus the agreements and discussions that they maintain are the starting point to reflect on something that initially seems paradoxical: its returns to primitives as a privileged resource to build the art of the future.

Keywords

autonomy-heteronomy, new sculpture, avant-garde in Córdoba

Introducción

El 3 de abril de 1930, el intelectual Saúl Taborda¹ comienza su misiva al escultor Horacio Juárez diciéndole: “¡Recibiré estas líneas en París! ¡Hombre feliz!”, para luego lamentarse por no haber podido darle un apretón de manos antes de su partida, además de un enorme trozo de madera de coronillo de 70 kilos que su hermano quería enviar a Zadkine por su intermedio. La imagen de hombre feliz evocada por Taborda seguramente se condecía con el estado de ánimo del escultor en esos días promisorios en que consigue dos reconocimientos muy significativos que, probablemente, no habría podido imaginar unos meses antes. En septiembre de 1929, Horacio Juárez² gana el Premio Estímulo en la Categoría de Escultura del XIX Salón Nacional de Bellas Artes. Este reconocimiento, entre otras cuestiones, indudablemente gravitaría de forma

-
- 1 Saúl Alejandro Taborda (Córdoba, 1885 - Unquillo, 1944). Abogado, pedagogo, ensayista y periodista. Militante estudiantil universitario desde 1910. Célebre por su rol protagónico en la Asociación Córdoba Libre y la Reforma Universitaria de 1918. En 1920, asume el cargo de rector del Colegio Nacional de La Plata, que abandona tras ser procesado en una causa donde se lo acusa de “anarquizador”. Alrededor de 1923 viaja a Europa, formándose en prestigiosas universidades. Regresa a Córdoba en 1926 y participa de la revista *Clarín*, empresa editorial que dirigirá desde 1927. Su oratoria y el estilo acabado de su escritura son herramientas privilegiadas para manifestar posiciones de suma originalidad con respecto a asuntos políticos, jurídicos, pedagógicos y estéticos. Se incorpora en 1931 al Partido Socialista de Córdoba, donde permanece por unos años. En 1933, participa de la Asociación Ideario y de su órgano de difusión. Para un panorama más detallado sobre su trayectoria de este período, ver: Rodeiro, M. (2009). Apuntes sobre los “escritos políticos” de Saúl Taborda. En S. Taborda, *Escritos políticos 1918-1934*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
 - 2 Horacio Juárez (Córdoba, 1901 - Buenos Aires, 1977). Escultor, dibujante y poeta. Una infancia marcada por las duras condiciones que impone la pobreza y el ingreso temprano al mundo laboral de fábricas y talleres ocasionan que su formación inicial deba más al tránsito por bibliotecas obreras y partidarias que a la educación formal. En su juventud se afilia al Partido Comunista de Córdoba, siendo en 1925 candidato a Diputado y al año siguiente suplente de la Junta Ejecutiva de la Federación Comunista de Córdoba. En 1928, es convocado por José Olmedo –intendente electo por el PCC– para realizar esculturas destinadas al municipio de Villa Huidobro. Su ingreso en la Academia en 1924 y su permanencia posterior estuvieron condicionados y posibilitados por ritmos laborales intensos, la responsabilidad de una familia a su cargo y un impulso indómito por el modelado. En esa institución, su desempeño académico es destacado, al tiempo que ejercita una militancia polémica. Paralelamente a sus actividades académicas, participa en varias exposiciones y se desempeña como organizador de eventos artísticos con colegas y compañeros de formación, entre los que se destacan el I y II Salón Libre de Arte, realizados en el Salón Fasce en 1927 y 1928, respectivamente. Para mayores datos de su trayectoria, ver

significativa para la obtención de la Beca de Perfeccionamiento en la disciplina de Escultura otorgada por el Gobierno de la Provincia a fines de 1929.³ La posibilidad de viajar y formarse en Europa auspiciaba un horizonte de desarrollo inestimable por las posibilidades de generar nuevos contactos profesionales y estudiar las obras de diferentes artistas, de los cuales sólo llegaban a Córdoba escasas noticias y reproducciones de algunas obras puntuales. Asimismo, la oportunidad de dedicarse exclusivamente al oficio de la escultura, dado que los estipendios de la beca lo consentían, sin necesidad de realizar otros trabajos para solventarse y proveer sustento a su familia suponía un cambio sustancial en sus condiciones de producción.⁴ De tal guisa, a comienzos de 1930 Juárez se embarca rumbo a París, donde residirá de forma casi permanente hasta 1933.⁵

En ese lapso, Juárez mantiene correspondencia con diferentes figuras y los escritos cursados permiten vislumbrar el universo de relaciones y preocupaciones que tenía en esos años. Parte de esa correspondencia se establece con compatriotas que, en ese momento, también residen en distintos lugares de Europa. Los intercambios postales con sus compañeros de beca, los pintores Enrique Borla y José Aguilera, conceden vislumbrar las discordantes opciones que los tres artistas cordobeses pulsaban en el viejo mundo para definir espacios de residencia, instituciones o grupos de formación artística y relaciones profesionales en pos de su formación. Asimismo, esos diálogos habilitan captar tanto ciertas preocupaciones de orden social y cultural, vinculadas con sus experiencias en los nuevos espacios donde quieren insertarse, como problemas de orden estético, ligados con el intenso trabajo de traducción y reelaboración de las formas apprehendidas y las nuevas formas y *formaciones* con las que se encuentran en los escenarios

Romano, C. (2014). Horacio Juárez. *Proyecto culturas interiores. Un archivo de la cultura de Córdoba* [online]. Recuperado de: <http://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar/ifi002.jsp?pidf=2BT1VD&po=DB>

- 3 Un análisis pormenorizado de cómo se implementa la Ley de Becas en la provincia y la reconstrucción de los viajes de los primeros becarios puede consultarse en Otero (2017).
- 4 Como puntualizan Marta Fuentes y Romina Otero, “Ya a los 25 años Juárez acumulaba un extenso recorrido laboral: había comenzado como peón de almacén y empleado en una fábrica de calzados; luego como pintor de coches y peón de galpones en los talleres del ferrocarril; más tarde en una fábrica de materiales de construcción en la que llegó a ser modelista de ornamentos generales y decorador”. Ver Fuentes y Otero (2018).
- 5 Su estadía parisina se interrumpe en noviembre de 1930, cuando regresa a la Argentina a causa de que, inexplicablemente, según una nota del diario *La voz del interior*, se suspenden los giros de fondos de la beca. Ver “Retorna a Europa Horacio Juárez” (19 de noviembre de 1930), *La voz del interior*, Córdoba. Más adelante, realiza al menos un viaje por Italia entre abril y junio de 1931 y, presumiblemente, hace dos breves viajes a Barcelona.

extranjeros donde se instalan.⁶ Luis Waismann, colega coterráneo también instalado allá desde 1931, aunque sin el auspicio de la beca, es un interlocutor asiduo e intenso. Las comunicaciones con Waismann tienen un registro de mayor intimidad, a la vez que suman a las discusiones de orden artístico y cultural cuestiones ligadas con sus militancias en el Partido Comunista. Estas cartas informan acerca de las diferentes estrategias que asumen y discuten para prolongar esos espacios de participación política en el extranjero. En dicha correspondencia, aparecen tanto cuestiones de orden práctico –contactarse con referentes del partido, integrarse en diferentes actividades o comités– como doctrinarias –acordar nuevas lecturas o discutir claves inéditas de interpretación de materiales ya conocidos–.

Al mismo tiempo, Horacio Juárez sostiene un intercambio epistolar con los artistas y colegas que deja en Córdoba. Antonio Pedone, Arturo Cabrera, Manuel Cid, Mariano Felipe Guibourg son algunos de los interlocutores ocasionales que lo mantienen informado ya sobre los avatares de la ciudad y sus días en ella, ya sobre el espacio del arte y los acuerdos o polémicas acaecidos en su interior. Otras cartas tienen como destinatarios o remitentes a figuras del Partido Comunista: Rodolfo Ghioldi, Domingo Oyola y Eudocio Ravines, esporádicamente; Antonio Berni, por el contrario, es un interlocutor sostenido y primordial. Las fluidas comunicaciones con este último dan cuenta de sus impresiones sobre el estado de la causa revolucionaria y de sus posibles estrategias y derroteros. También, ofrecen un registro de las cavilaciones de ambos con respecto a cuáles serían las mejores tácticas y opciones para desempeñarse como artistas y hacer circular sus obras. Berni le pide insistentemente materiales como la *Revista de Literatura Revolucionaria* o *L'Humanité* “envuelta en otro diario burgués”.⁷ Publicaciones que, seguramente, consultaba en París y que en Argentina sólo conseguía esporádicamente con gran dificultad. Entonces, retribuía los envíos de Juárez despachando números de *Bandera Roja*, así como noticias sobre la situación del país y el partido en esa coyuntura.

6 Como plantea Raymond Williams, el contexto metropolitano de comienzos de siglo XX posibilita, entre otros, un cambio notable en la manera de percibir el lenguaje que abandona su sentido tradicional, habitual y naturalizado, para concebirse como algo arbitrario y convencional. Las condiciones de vida metropolitanas propician, especialmente para los inmigrantes, una concepción del lenguaje como un medio susceptible de ser reformado y reformulado, cuestión que aparece en las cartas de estos artistas que se distancian del lenguaje heredado y aprendido, experimentando un extrañamiento que conducía a la certeza de que nada podía permanecer como era hasta ese momento. Ver Williams (2017). Nuestra referencia tiene en cuenta especialmente las cuestiones precisadas por el autor en los capítulos “Percepciones metropolitanas y la emergencia del modernismo” y “El lenguaje y la vanguardia”.

7 Antonio Berni, carta a Horacio Juárez, 12 de febrero de 1932, inédita. Rosario, Argentina.

Cartas entre Unquillo y París: una afinidad electiva

Aunque provisoria y fragmentaria, la panorámica bosquejada delinea el marco general en el que se despliega el diálogo epistolar entre los puntos distantes de Unquillo y París. La distancia entre esas dos localidades será zanjada por las misivas que Taborda y Juárez intercambian durante esos años. Si, como advierte Tarcus (2009), las cartas son documentos privilegiados que permiten, en términos generales, asomarse al estudio de ciertas “afinidades electivas” entre quienes se escriben, no es menos cierto que esas afinidades se definen con inflexiones particulares en cada caso. En relación con lo anterior, es admisible describir el tono de conjunto de las misivas entre Taborda y Juárez, signado por un vínculo de mutuo y franco afecto, al mismo tiempo que puede puntualizarse como un intercambio asimétrico. Esa disparidad no sólo está signada por la diferencia generacional entre ambos y sus disímiles posiciones relativas en el ambiente cultural local, sino también por el reconocimiento profesado por Juárez ante las ideas y posiciones de Taborda, a quien, en lo personal, solicita apoyo para defender sus producciones artísticas y, en lo colectivo, un compromiso combativo para impugnar ideas sobre el arte en Córdoba que considera caducas. La gratitud de Juárez ante las mediaciones que Taborda lleva adelante con amigos o colegas interesados en su obra y, por lo tanto, posibles compradores de sus relieves y sus gestiones ante la prensa local para que publiquen en los periódicos las obras que realiza en el marco de su beca son algunos de los elementos que habilitan describir a Taborda como una figura tutelar. Cuestión que, por lo demás, puede corroborarse cuando Juárez regresa a la provincia: Taborda es una de las figuras que fomenta su participación en la Asociación Ideario –propiciando la publicación en la revista *Frente. Letras, Arte, Ciencia* de reproducciones de sus esculturas, collages y dos de sus textos sobre el arte moderno– y quien elabora una crítica aguda que apoya los trabajos que el escultor expone en el Salón Fasce como resultado de sus estudios en el extranjero.⁸

A pesar de las discrepancias en ciertos aspectos de sus enfoques políticos, Taborda y Juárez comparten un diagnóstico sobre el espacio cultural de Córdoba y trabajan en pos de expectativas comunes. El diagnóstico se define por la certeza de estar viviendo un momento de crisis. Las expectativas están puestas en cuestionar y transformar el orden vigente.⁹ Modificar la cultura

⁸ Hemos trabajado sobre esa Asociación y su órgano de difusión en Romano (2016).

⁹ Esta idea se expresa con una síntesis elocuente cuando Taborda (15 de junio de 1932) afirma: “En plena falencia del orden espiritual del Siglo XIX, la vida acusa una doble [sic.] actitud. Por una parte, niega la tabla de valores hasta ayer vigorante. Por otra parte, apunta a la creación de un nuevo orden”.

del ámbito local, signada por prejuicios sofocantes y ceñidos horizontes, es un imperativo para ambos. En diciembre de 1931, Juárez escribe a Taborda diciéndole que se siente cada vez más distante de Córdoba y de “la gente que fabrica unas cosas que hacen pasar por arte”:

La gente que enseña el arte roba el dinero, no lo hacen de mala fe, porque nada saben. Lo que me molesta un poco es que Ud., sabiendo lo que es el arte, se mofa de algunos cuando su deber era caerles duro. Tolerando ese estado de cosas, Ud. se hace cómplice.

No tengo más esperanza que en usted para tratar de encauzar a esa gente. Usted tiene una autoridad muy respetada: eso es bastante.¹⁰

La intensificación de la crítica que efectúa Juárez hacia el espacio del arte en Córdoba parece redoblar la confianza en las posibilidades de Taborda de incidir en su transformación. En las expectativas cruzadas de sus misivas, se evidencia que ambos tienen la convicción de ser protagonistas privilegiados para efectuar un combate cultural inédito contra la tradición anquilosada del arte vernáculo. Comparten también la certeza de que esa empresa tiene como antagonistas a los refractarios ante lo nuevo y convienen en la urgente necesidad de comprometerse con el tiempo y el espacio de existencia, a través de la premisa de la transformación. Esa transformación se plantea, para Taborda, en términos de intensificar la autonomía del espacio artístico, mientras Juárez ensaya propuestas que intentan desbordar sus límites; pero, aún con esas divergencias, tiene como punto de apoyo la referencia al arte medieval. En la carta que ya referimos, Juárez prosigue:

Me acuerdo bien de su punto de vista estético, coincidíamos en aquel entonces; ¿se acordará usted de los míos? Eran incoherentes, inestables, en una palabra; presentía un mundo nuevo que recién hoy empiezo a vivir. Ud. me decía: los primitivos, y tenía razón, es la piedra angular donde descansan todos los “ismos” que conocemos en el arte, y más, es la voz de otras civilizaciones que nos insta a mirar la nuestra, porque, en verdad, en nuestro país ni siquiera tenemos el valor de hacer un arte que corresponda a nuestra época. Ni el arte de ante-guerra hemos sido capaces de asimilar: Picasso, Braque, etc. ...¹¹

¹⁰ Horacio Juárez, carta a Saúl Taborda, 14 de diciembre de 1931, inédita. París, Francia.

¹¹ El subrayado sobre las palabras “los primitivos” es del original.

Posiblemente, estas líneas condensan una cuestión que Tabora y Juárez han discutido antes y después de estas cartas. La referencia a “los primitivos” aparece en palabras de Juárez como un elemento doblemente revelador que, al mismo tiempo, le permite comprender los “ismos” o el arte que hacen sus contemporáneos y le facilita el conocimiento de otras civilizaciones. A su vez, esta comprensión de los otros redonda, por el descentramiento y distanciamiento que propicia, en una comprensión cabal de la propia cultura.

Volver a los primitivos para hacer el futuro

A comienzos de 1932, Tabora le comenta a Juárez sobre la visita que realizan con su esposa a la casa de su madre y la posibilidad, en esa ocasión, de ver fotografías de sus trabajos:

Sigo con total interés el desarrollo de su arte. Se ha metido usted en una empresa plena de extraordinarias dificultades. Yo le hablé de los primitivos como punto de partida. Esto se debe a que ahí está la expresión. [¿Descender?] a la expresión es atesorar el momento vital de la creación artística. Pero el momento inicial no significa [¿acabamiento?] y perfección. El auténtico creador se nutría en la expresión para arremeter el camino que conduce a la síntesis.¹²

Para comprender estas líneas, es necesario aclarar que, cuando Tabora se refiere a los *primitivos*, está aludiendo, en términos generales, al arte del final del medioevo y, específicamente, a ciertas producciones de los siglos XI y XII, que desde su perspectiva tenían una vitalidad y novedad extraordinarias.¹³ A su vez, cuando se refiere a la síntesis del arte contemporáneo tiene como referentes paradigmáticos a los expresionistas alemanes, concretamente los trabajos de Franz Make, Max Pechstein, Emil Nolde y, sobre todo, Alexander Kanoldt. Precisar esas referencias permite comprender el doble horizonte modélico que le aconseja conocer y estudiar a Juárez:

¹² Saúl A. Tabora, carta a Horacio Juárez, 8 de enero de 1932, inédita. Unquillo, Argentina.

¹³ Cada vez que en este escrito aparecen los términos primitivo o primitivos, en itálicas estarán designando las producciones artísticas a las que alude Tabora. Lo cual no deja de ser problemático en cuanto otras fuentes donde sean empleados de manera dispar por el intelectual cordobés podrían ampliar o estrechar sus límites.

La historia del arte conoce un ensayo de síntesis frustrado que es el del Siglo 12. Los artistas que en aquella época trabajaban en Francia, en España y en Italia procedieron con un espectro de totalidad cuyas perspectivas contenían sentidos inéditos. Instintivamente usted se dirigió hacia eso en sus obras, como esta llamada Verano que tengo aquí y que es un excelente trabajo de capitel. El arte contemporáneo –el de 1932– parece empeñado en realizar una nueva síntesis que será superior a la del siglo 12, entre otros motivos, porque está favorecido por una gran experiencia artística y por concepciones plenas de perspectivas.¹⁴

El cotejo de estas cartas con una serie de notas sin firmar publicadas en la sección titulada “Entender” de *Clarín. Revista de crítica y cultura* durante 1927 consentiría hipotetizar que es la pluma de Saúl Taborda la responsable de la columna. Esto es plausible porque, por una parte, a comienzos de ese año Taborda asume la dirección de la revista en reemplazo de Carlos Astrada, quien había dirigido el proyecto durante 1926, y que abandona la dirección al partir rumbo a Alemania. Por otra, la perspectiva desarrollada en esa sección por el cronista es del todo concordante con las sugerencias que en las cartas Taborda hace a Juárez.¹⁵ Así, la primera nota de la sección se dedica a afirmar que “ninguna época se ha interesado tanto como la nuestra por ‘entender’ el pasado” y ninguna estuvo “en mejores condiciones para ampliar indefinidamente el campo de una certera visión”. Bajo esa premisa, presenta ante el lector la balada provenzal de un poeta anónimo del siglo XIII y la reproducción del detalle de un relieve de la Catedral de Bayeux sin más indicaciones que un título: “El mono y el titiritero” (“Entender”, 30 de enero de 1927, p. 5).¹⁶ En la siguiente nota de la sección, Taborda precisa el significado que otorga a la palabra *entender* y se dedica a analizar los cantos tedescos de fines del medioevo y un capitel del famoso claustro cluniacense de San Esteban en Toulouse, conservado en el Museo de los Agustinos. En la tercera nota, se centra en las producciones de los poetas anónimos ibéricos y

¹⁴ Saúl A. Taborda, carta a Horacio Juárez, 8 de enero de 1932, inédita. Unquillo, Argentina.

¹⁵ En la misiva anteriormente citada, Taborda le recomienda a Juárez viajar. Si va a Alemania, le recomienda ver las obras de los expresionistas. Luego agrega: “Desearía estar ahí para hacer con usted este itinerario que –lo veo bien– le serviría de mucho: Museo Austríaco: los marfiles del Siglo XII –Caen y Bayeux–. Después (...) Toulouse (los capiteles de su Museo y Saint Austin). Y si va a Italia, el de Antelami que está escondido en el mercado de Milán y las figuras de la Catedral del [Borgo] San Domenico”.

¹⁶ “Entender”, *Clarín. Revista de crítica y cultura*, Año II, N° 8, p. 5, Córdoba: 30 de enero de 1927. Nota que atribuimos a Saúl Taborda.

un sucinto análisis del Cristo del Museo de León.¹⁷ La propuesta de la sección, que no tiene más que esas tres notas, sigue, como se ve, los planteos realizados en la primera, donde se invita al lector a considerar e “incorporar en su experiencia” estas producciones culturales del pasado.

Paisajes hasta ayer inéditos del panorama histórico son, de más en más, una revelación. Edades pretéritas –tal el medioevo– hasta hace poco condenadas y sepultas en la ignorancia se rehabilitan. El alma se ensancha.

Quienes buscan lo esencial estético para orientar y orientarse en los arduos problemas del arte de nuestros días, rompan de una vez los arquetipos recalentados por las estufas de las academias –¡al desván con Fidias y Praxíteles! –. Y húndanse en los cauces por donde corre la vida. La vida de ayer, y la de hoy, y la de todos los tiempos.

El tesoro es inagotable. En pintura, en escultura, en música, en poesía, un tesoro inagotable se nos ofrece para ser estudiado y recreado por nuestra conciencia de hombres del siglo XX (“Entender”, 30 de enero de 1927, p. 5).

Si conviniésemos en que las notas de la sección son de la autoría de Taborda, podría confirmarse el carácter *revelador* del arte de esa época para él.¹⁸ Mientras que la carta de Juárez ratifica el potencial explicativo del arte *primitivo* a través de la figura de *pedra angular* que permite comprender el arte contemporáneo.¹⁹ Es lícito suponer que las creaciones del arte *primitivo* son una vía sugestiva para ambos, en tanto, en su reconsideración del pasado, permiten una crítica del presente y justifican ideas de carácter vitalista y anticapitalista con las cuales se identifican. Es notorio, también, cómo esa referencia elude definirse en clave evasiva: no persigue una restitución de lo que fue. Por el contrario, pareciera que las referencias de Juárez y Taborda

¹⁷La sección “Entender” tiene dos notas más publicadas en Clarín. *Revista de crítica y cultura* en los números 9 y 10 de su segundo año, durante los meses de febrero y marzo de 1927, respectivamente

¹⁸ Cuestión que, por otra parte, no dista de las ideas pedagógicas y políticas que elabora en esos años. Como ejemplos significativos de esa concordancia, puede pensarse en la propuesta que hace de considerar el carácter integral de la Universidad en la Edad Media, así como su elogio de las formas políticas de organización social precapitalistas de esa época. Ver, respectivamente, Taborda (15 de junio de 1932) y (1933).

¹⁹ Ideas que seguirán teniendo una significación muy importante para Juárez (agosto de 1937) tiempo después, como lo demuestra la nota de su autoría “La escultura gótica”. Allí, Juárez (agosto de 1937). expresa: “Bien, el Gótico es un admirable ejemplo de equilibrio: decimos admirable porque, a pesar de ser enorme el caudal emocional representado, el fervor que recorre todas las direcciones es ajustado y sobrio”.

hacia las manifestaciones culturales de esos siglos tienen la ambición de justificar la necesidad de la *revolución*. Este término, empero, es pensado desde perspectivas muy diferentes. Mientras Taborda propone la *revolución* como un estado del espíritu, siguiendo la propuesta de Ortega y Gasset (Taborda, 30 de abril de 1927), Juárez piensa el término en función de la doctrina partidaria a la que adhiere. Estos puntos de vista discordantes se ponen de manifiesto en el diálogo sobre cómo comprender el arte de los *primitivos*. Juárez dice:

A sus consejos de estudiar el arte de los primitivos los apliqué en una forma que le sorprenderá un poco: en lugar de localizar el grado de cultura floreciente en cada época para posicionarme de lo que en sí [¿lleva?] como eterno, seguí un proceso dialéctico más sencillo, materialista, económico. Creo que conociendo el proceso dialéctico de cada época nos resulta más fácil conocer el procedimiento.²⁰

Taborda, no demora en objetar el método:

[¿Replica?] usted a mi manera de entender el arte con una formulación interpretativa basada en el materialismo histórico. Convengo en que esa clave puede servir al pensador que quiera explicarse la historia –hay distintas maneras de explicarse la historia–, pero no creo que tenga que ver eso con la actitud creadora de un artista. El artista como tal actúa dentro de un dominio cerrado, indiferente al propósito interpretativo del crítico y ajeno al [¿sufrimiento?] de millones de seres. Nada podrá dar en beneficio de estos seres. Por otro lado, es de una evidente inhumanidad. Lo es por más que algunos artistas –tal el caso suyo– se empeñen enérgicamente en ponerlo a disposición de la cuestión social.²¹

Taborda es enfático sobre la necesaria autonomía que, desde su perspectiva, debe tener el arte. Posición que no difiere en términos generales con ideas que había expresado en el texto “Arte y Revolución”.²² En ese texto expone diferentes argumentos que concluyen que tanto

20 Horacio Juárez, carta a Saúl Taborda, 14 de diciembre de 1931, inédita. París, Francia.

21 Saúl A. Taborda, carta a Juárez, marzo de 1932, inédita. Unquillo, Argentina.

22 Texto que, seguramente, Juárez no ignoraba, ya que en uno de los correos previos a esta carta Taborda le anuncia el envío de la colección de las revistas Clarín que conserva, respondiendo a la solicitud hecha por Juárez en una misiva anterior.

el derrotero del arte soviético, como el impulsado por la revolución mexicana encuentran un límite infranqueable cuando piden al arte abandonar su dominio cerrado y tener otros fines que no sean los propios: “El arte proselitista no es arte. Si lo es, deja de ser proselitista” (Taborda, 30 de abril de 1927, p. 3). Estas ideas permiten comprender cabalmente su reacción ante la tentativa de Juárez de remitirse a los *primitivos* desde una clave de interpretación materialista:

Yo estoy dispuesto a acompañar a usted a la barricada en favor de los ideales humanos (...). Pero no lo acompañaré nunca a sostener la (...) postura según la cual el arte puede ponerse al servicio de la barricada y continuar siendo arte.

Por eso dije a usted mi parecer de que no cabe tratar de [¿casar?] cosas dispares. Mi rectitud le subleva y en esto hace mal porque yo nunca expreso mi pensamiento con el designio de obligar a nadie a que lo siga. Siga usted con lo suyo que si consigue realizar lo que persigue yo no tendré inconveniente de rectificar mi juicio. Ya rectificué una vez mi entusiasmo juvenil por el materialismo económico.²³



Imagen 1. Horacio Juárez, *Figura*, ca. 1932, yeso. Colección del Museo Emilio Caraffa.



Imagen 2. Horacio Juárez, *Hijo muerto*, ca. 1930-32. Expuesto en el Salón de los Súper Independientes, París.

²³ Saúl A. Taborda, carta a Horacio Juárez, marzo de 1932, inédita. Unquillo, Argentina.

A modo de cierre: las esculturas de Juárez y la crítica de Taborda

Lejos de constituirse en óbice de un diálogo fecundo, las discrepancias señaladas exhiben la intensidad y franqueza con que ambos pulsaban propuestas para definir un arte que, teniendo como referencia a los *primitivos*, orientara acciones transformadoras. Juárez regresa y expone en el Salón Fasce de Córdoba los resultados de su beca de formación. En las obras de las cuales tenemos registro (ver imágenes 1, 2 y 3), se observan cambios notables con respecto a las producciones anteriores a su partida. La economía volumétrica de las esculturas que Juárez trae consigo acusa la recepción de las sugerencias de Taborda que señalaban la escultura medieval como un ejemplo de vitalidad y síntesis, y las obras de Zadkine, Lipchitz o Csaky como trabajos donde se afirma el advenimiento de un arte congruente con las exigencias de la nueva hora. De hecho, el proceso de experimentación de Juárez es de tal magnitud que sus esculturas propician uno de los debates más interesantes sobre la vanguardia en Córdoba.²⁴ Como puede colegirse de la observación de estas obras, el arte sintético de los siglos XI y XII es más que un conjunto de formas en las cuales Juárez reposó. Al contrario, su trabajo encontró en ellas un filón desde el cual tentar diferentes vías y problemas: la ruptura del canon académico en las proporciones de sus figuras, el cuestionamiento de una superficie escultórica que oculta la huella de la herramienta, la consideración del volumen como cuestión desligada de las convenciones que impone la representación naturalista.

Por su parte, Taborda encontró en ese retorno un espacio para distanciarse tanto de una concepción formalista del arte –ligada a las ideas de Kant, Hildebrand o Wölffin– como de una estética del contenido –identificada por él con los trabajos de Schelling y Hegel–, para proponer una nueva estética que –atendiendo a la etnología e historia del arte de Eckart von Sydow y la fenomenología

²⁴ Este debate dio pie a una serie de notas cruzadas donde polemizaron Saúl Taborda, Antonio Pedone, Edelmiro Lescano Ceballos, Cayetano Córdova Iturburu, Ricardo Smith y un cronista aún no identificado, aunque firma con las iniciales M.M.P. Las notas se publicaron en diferentes diarios locales: *El País*, *Córdoba* y *La voz del interior*. La primera investigadora en reparar en la importancia de ese debate es María Cristina Rocca, quien hace una reevaluación de la obra de Juárez a través de la crítica de Saúl Taborda. Luego, Diego García dirige y compila una publicación donde se edita el ensayo de Taborda “Arte y Revolución”, junto con algunos de los documentos que formaron parte del debate mencionado que se proponen en relación con textos de Magda Portal y José Carlos Mariátegui. Dicha publicación tiene un estudio introductorio de Marta Fuentes. En el año 2018, María Cristina Rocca amplía y profundiza el abordaje de la relación entre la nueva escultura de Juárez y la crítica de Saúl Taborda en un capítulo dentro de un libro que aborda las relaciones entre diferentes artistas del medio e intelectuales reformistas. Ver, respectivamente, Rocca (2009), García (2014) y Rocca (2018).

de Geiger– supere esos extremos en una nueva síntesis.²⁵ Desde esta nueva estética impulsada por Taborda los trabajos de Juárez son definidos bajo el concepto de una *nueva escultura*. Noción que admite los cambios formales que Juárez propone como una “indefinida ampliación de la realidad y sus dimensiones” (Taborda, 24 de agosto de 1933). Para terminar, quizás pueda decirse que tanto la obra escultórica de Juárez como la propuesta estética de Taborda definieron el tono vanguardista de sus propuestas en la tarea perentoria de construir un futuro, construyendo lo nuevo a partir de un retorno hacia la senda de los primitivos.

Fuentes

246

Juárez, H. (agosto de 1937). La escultura gótica. *Forma. Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, (5), 6. Buenos Aires, Argentina.

Taborda, S. A. (30 de abril de 1927). Arte y revolución. *Clarín. Revista de crítica y cultura*, 2(11). Córdoba, Argentina.

Taborda, S. A. (15 de junio de 1932). Significado, trascendencia y evolución del sentido reformista. *Crítica. Revista de crítica y cultura*. Córdoba, Argentina.

Taborda, S. A. (24 de agosto de 1933). La nueva escultura: Horacio Juárez. Sus figuras están ahí como un desafío. ¿Qué quiere decirnos con ellas Horacio Juárez? *El País*. Córdoba, Argentina.

Taborda, S. A. (20 de septiembre de 1933). El mensajero en bicicleta. *El País*. Córdoba, Argentina.

²⁵ Cuestiones que desarrolla en la nota que redacta como respuesta a una crítica que Ricardo Smith escribe sobre la exposición de Juárez en el Salón Fasce. Puede consultarse: Taborda, S. A. (20 de septiembre de 1933). El mensajero en bicicleta. *El País*. Córdoba, Argentina.

Bibliografía

- Agüero, A. C. (2014). El tono reformista. Notas sobre cultura y sociedad del diez al treinta. En D. García, *Clarín: revista de crítica y cultura. Córdoba, 1926-1927* (pp. 26-27). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Entender (30 de enero de 1927). *Clarín. Revista de crítica y cultura*, 2(8), p. 5. Córdoba: Argentina.
- Fuentes, M. y Otero, R. (2018). Horacio Juárez: derivas de un artista proletario. En *Mon cher Noir. Horacio Juárez en la colección del MEC* [catálogo de exposición]. Córdoba: Museo Emilio Caraffa.
- García, D. (coord.) (2014). *Arte, vanguardia y revolución*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.
- Iglesias, P. (2014). Vanguardias en Córdoba. El caso de la revista *Clarín* (1926-1927). En D. García, *Clarín: revista de crítica y cultura. Córdoba, 1926-1927* (pp. 7-16). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Mochkofsky, A. (1997). *Horacio Juárez: Una vocación inquebrantable*. Buenos Aires: Iglys SA.
- Otero, R. (2017). *Artistas en tránsito. Viajes, tradición y renovación en las artes plásticas de Córdoba durante los años 20*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Rocca, M. C. (2009). Por una modernidad artística en la Córdoba de los años '30: Horacio Juárez en la crítica de Saúl Taborda. *Avances. Revista del Área Artes del CIFYH*, (13). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Rocca, M. C. (2018). *Artistas y reformistas en la cultura de Córdoba (1933-1943)*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Romano, C. (2016). Apuntes sobre la vanguardia en Córdoba: un problema, un debate y una asociación en 1933. En C. Salomón Tarquini y M. de los Á. Lanzillotta (eds.), *Redes*

intelectuales, itinerarios e identidades regionales en Argentina (siglo XX) (pp. 63-78). Rosario: Pro-historia Ediciones y EDUNLPam.

Taborda, S. A. (1933). El alma precapitalista. En *La crisis espiritual y el ideario argentino* (pp. 53-56). Conferencia pronunciada bajo los auspicios del Instituto Social. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina.

Taborda, S. A. (2009). *Escritos políticos. 1918-1934*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Tarcus, H. (2009). Estudio de afinidad electiva. En *Cartas de una hermandad. Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Franco, Samuel Glusberg* (pp. 13-79). Buenos Aires: Emecé.

Williams, R. (2017). *La política del modernismo*. Buenos Aires: Ediciones Godot Argentina.



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Cómo citar este artículo:

Romano, C. (2020). La senda de los primitivos. Juárez y Taborda miran al pasado para construir el arte del futuro. *AVANCES*, (29), 233-248. Córdoba: CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28745>

INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN EL ESPACIO URBANO EN TORNO A LA INUNDACIÓN DE LA CIUDAD DE LA PLATA

ARTISTIC INTERVENTIONS IN THE URBAN SPACE ABOUT THE FLOOD OF THE CITY OF LA PLATA

Resumen

Lic. Victoria Trípodí

Universidad Nacional de La Plata
La Plata, Argentina
victoria.tripodi@gmail.com

Recibido:
1/10/2019

Aceptado:
08/02/2020

La inundación de la ciudad de La Plata del 2 de abril de 2013, como acontecimiento traumático e inesperado, provocó una situación desestabilizadora para la sociedad. En los meses posteriores al suceso, el campo artístico local, atravesado e interpelado por el acontecimiento, funcionó como una plataforma que posibilitó la emergencia de múltiples propuestas artísticas y colectivas que problematizaron lo acontecido.

En este sentido, el artículo analiza la intervención artística denominada *Estadios de la memoria colectiva*, acción desarrollada en el espacio público en torno a la conmemoración del primer aniversario de la inundación, con el objetivo de problematizar la idea de arte como vehículo de memoria.

Palabras claves

inundación, prácticas colectivas, intervención urbana, La Plata, memoria

Abstract

The flood of the city of La Plata on April 2, 2013, as a traumatic and unexpected event, caused a destabilizing situation for that society. In the following months the local artistic field, interpellated by

the event, functioned as a platform that made possible the emergence of multiple collective proposals, that problematized what occurred.

In this way, the work analyzes the artistic intervention called Stages of collective memory, action developed in the public space around the commemoration of the first anniversary of the flood, with the purpose of problematizing the idea that art is a vehicle of memory.

Keywords

flood, collective practices, urban intervention, La Plata, memory

Introducción

¿De qué manera las sociedades atraviesan un trauma? ¿Qué estrategias despliegan los artistas para abordar la catástrofe desde su práctica? ¿Qué espacios discursivos conquistan las prácticas artísticas en torno a un acontecimiento traumático?

Estos interrogantes proponen repensar la relación entre la práctica artística y el contexto social, comprendiendo a la figura del artista como un agente fundamental en la producción de discursos que permiten mantener vigente la memoria sobre el suceso traumático de la inundación de la ciudad de La Plata¹ del 2 de abril del año 2013.

En este sentido, el presente trabajo analiza la producción artística *Estadíos de la memoria colectiva*, realizada en el marco del primer aniversario de la inundación, siendo planificada y coordinada por el colectivo denominado La Joda Teatro. Para abordar el análisis de la propuesta antes mencionada, se torna necesario recuperar previamente ciertos conceptos que problematizan la figura del artista, caracterizando su rol desde la idea de lo colectivo y situando su accionar en el espacio público.

A su vez, es necesario explicitar que el campo artístico de la ciudad de La Plata se ha visto transformado en los últimos años, a partir de la emergencia y proliferación de espacios culturales autogestionados. Surgieron decenas de espacios destinados a la realización de actividades culturales, expandiendo el circuito artístico más allá de los límites de los espacios tradicionales, tales como museos y centros culturales institucionales. Dichos sitios funcionan como enclaves culturales donde se desarrolla la gestión de proyectos colectivos e interdisciplinarios, que fomentan la sociabilidad e intercambio cultural. Son gestionados mayoritariamente por artistas y colectivos de arte y trabajan de forma independiente de instituciones gubernamentales, tienden a la participación colectiva y al cruce de disciplinas, constituyendo nuevos espacios de sociabilidad. En este sentido, la figura del artista se piensa desde la noción de colectivo y se la relaciona con las tareas de gestión cultural, concibiéndolo como agente impulsor de actividades culturales vinculadas al contexto (Fükelman y Trípodí, 2019).

En relación con esto, desde hace varios años el espacio público de los grandes núcleos urbanos se presenta como un escenario contenedor de múltiples prácticas artísticas, dando lugar a un

¹ La Plata, Buenos Aires, Argentina.

cambio en la figura tradicional del artista. Muchos artistas orientan su práctica a una metodología de producción colectiva, a la vez que utilizan el ámbito urbano como sitio de desarrollo de sus prácticas, buscando generar una comunicación e interpelación directa al público. Según Andrea Giunta (2009),

La figura del artista individual, trabajando en la soledad de su estudio, se disolvió con el renovado llamado de la responsabilidad social, materializada en distintas formas de solidaridad. Su legitimidad se inscribió en el “colectivo”. Por un tiempo, varias coordenadas parecieron indicar que, para ser reconocido como emergente, el artista tenía que pertenecer a un grupo que vinculase su acción a la escena pública y al reclamo social (p. 73).

Los artistas ocupan el ámbito urbano buscando visibilizar, frecuentemente, temáticas vinculadas con problemáticas del contexto social. Este fenómeno se ve intensificado cuando ocurren acontecimientos de índole política, social o natural que atraviesan la sociedad y la movilizan, donde la figura del artista pareciera adoptar un rol activo, encausando su quehacer artístico en torno a lo sucedido y situando su práctica artística en el terreno del espacio público. En relación con esto, Paul Ardenne (2007) propone la categoría de *arte contextual* para referirse a las diferentes propuestas artísticas que se encuentran relacionadas indefectiblemente con la realidad y el contexto. Según el autor, el periodo histórico reciente consagró el desarrollo de una relación renovada entre el arte y el mundo, donde la realidad social se convierte en un polo de interés para los artistas. El artista produce obras mientras se nutre de las circunstancias que hacen la historia, sumergiéndose en el orden de las cosas concretas.

Por otro lado, retomando la idea de la práctica artística colectiva, Ana Wortman (2009) entiende que, a partir de la crisis del año 2001 de nuestro país, una multiplicidad de grupos y artistas se organizan en colectivos, visibilizando nuevos fenómenos como la reemergencia y participación de la sociedad civil en la formulación de proyectos culturales. Por su parte, Pamela Desjardins (2012) explica que en las últimas décadas han proliferado iniciativas asociadas con lo colectivo, expresando importantes modificaciones en las formas de producción y circulación de las prácticas artísticas, redefiniendo los procesos de producción de subjetividad desde la perspectiva de su colectivización. Según la autora, las prácticas no se centran necesariamente en la producción de obras, sino en el diseño y en la gestión de proyectos colectivos que trabajan en función de generar espacios para circulación de la producción y el pensamiento artístico.

Por otro lado, se torna necesario conceptualizar la noción de teatro, con el objetivo de contextualizar la práctica artística del colectivo La Joda, particularmente en el desarrollo de la intervención callejera *Estadíos de la memoria colectiva*. En este sentido, se recupera la idea de teatro como acontecimiento de Jorge Dubatti (2011), quien entiende que “el teatro es un acontecimiento (...) que produce entes en su acontecer, ligado a la cultura viviente, a la presencia aurática de los cuerpos” (p. 16). Esta concepción, que cuestiona otras posturas que suelen reducir el teatro a una dimensión semiótica, concibe a la práctica de una forma más abarcativa y plural, permitiendo la idea de la existencia de teatro(s). Según el autor,

Existe una previsibilidad o estabilidad del teatro en su estructura genérica: el teatro constituye una unidad estable de acontecimiento en la tríada convivio-poíesis-expectación, pero el teatro es, en tanto unidad, una unidad abierta dotada de pluralismo: hay teatro(s). Pueden distinguirse al menos tres dimensiones de ese pluralismo: a) por la ampliación del espectro de modalidades teatrales (drama, narración oral, danza, mimo, títeres, performance, etcétera); b) por la diversidad de concepciones de teatro; c) por las combinaciones entre teatro y no-teatro (deslizamientos, cruces, inserciones, préstamos en el polisistema de las artes y de la vida-cultura) (p. 53).

Esta concepción amplia de la práctica teatral permite comprender más profundamente la propuesta artística del colectivo La Joda, quienes a lo largo de su historia han realizado una serie de obras teatrales y numerosas intervenciones artísticas callejeras, vinculadas con temáticas sociales y políticas que atravesaba la ciudad.²

El colectivo La Joda es un grupo de teatro independiente, surgido en 2007, que ensaya, produce y desarrolla su práctica artística principalmente en la ciudad de La Plata. Partiendo de las nociones anteriormente enunciadas, podríamos caracterizarlo brevemente como un grupo de artistas que conciben su práctica artística y política desde una dinámica de trabajo grupal y colectiva, cuyas producciones plantean conceptos que se vinculan directamente con el contexto

² Algunas de sus producciones teatrales fueron “Le Petit Réalité” (2012), donde se aborda la noción de monopolio de medios de comunicación y el concepto de inseguridad a partir de la coyuntura política actual, “Brasita Perro Chagualo” (2017), que indaga en la situación de precarización laboral de los inmigrantes de países limítrofes y la explotación del trabajo en talleres clandestinos, y “La Martín Fierro” (2018), donde se abordan las nociones de periferia, marginalidad, violencia y desigualdad.

social y político de la ciudad. En cuanto a la organización interna del colectivo teatral, se concibe a partir de un esquema horizontal, donde no existe un rol fijo, sino que apelan a construcciones colectivas, donde todas las voces son tenidas en cuenta para cada proyecto que realizan.

El surgimiento del grupo se produjo en un contexto social atravesado por la segunda desaparición de Jorge Julio López,³ momento en el que desarrollaban manifestaciones de denuncia en las calles, reclamando su aparición. Según sus integrantes, el grupo se crea con un objetivo central, que consiste en establecer relaciones entre la práctica teatral y el contexto social que atraviesa la sociedad, buscando dinamizar temáticas sociales y repensando el contexto desde el hacer artístico.

A su vez, se destaca la iniciativa del colectivo en la planificación y gestión de proyectos, expandiendo las acciones tradicionales de la figura del artista hacia tareas vinculadas con la gestión cultural y la docencia. En este sentido, además del desarrollo de su práctica artística, el colectivo orientó su labor a tareas vinculadas a la gestión cultural, siendo parte desde 2010 en la creación y sostenimiento del Espacio Cultural “En Eso Estamos”. En este espacio autogestionado, los integrantes de La Joda desarrollan talleres, seminarios y producciones teatrales, a la vez que participan en la gestión de otras actividades del sitio. En relación con esto, su tarea como gestores culturales tiene el objetivo de propiciar la creación de proyectos situados en el contexto de la autogestión del espacio, desde una postura de autonomía y con una organización alternativa a las instituciones de educación formal.

La inundación de La Plata, según la propuesta artística *Estadíos de la memoria colectiva*

La ciudad de La Plata fue el escenario, en varias ocasiones durante la última década, de tragedias a raíz de causas hídricas, destacándose las ocurridas en el mes de enero del 2002 y febrero

³ Jorge Julio López fue un albañil y militante peronista argentino, víctima de la desaparición forzada durante la última dictadura cívico-militar argentina (24 de marzo de 1976 - 10 de diciembre de 1983). López sobrevivió al encarcelamiento y, en democracia, se presentó como testigo en los Juicios por la Verdad, donde declaró en el juicio por delitos de lesa humanidad en el que fue condenado a prisión perpetua el represor Miguel Etchecolatz. El 18 de septiembre de 2006, un día antes de que se dictara la sentencia condenatoria, López desapareció.

del 2008. Pero ambas situaciones distan considerablemente de lo ocurrido en la inundación del 2 de abril de 2013,⁴ en la cual la ciudad atravesó la catástrofe natural más significativa de su historia. Murieron decenas de personas y hubo miles de vecinos que perdieron bienes materiales y sufrieron daños en sus viviendas (López Mac Kenzie y Soler, 2014).

Durante el suceso y los días siguientes, surgió un espíritu de solidaridad y una voluntad de ayudar al otro. El rescate a quienes se hallaban en la intemperie durante la lluvia y las correntadas, y el cobijo brindado durante las horas críticas a vecinos que ya no podían permanecer en sus casas, hasta la ayuda en la limpieza y las donaciones distribuidas en los días posteriores, dieron cuenta de una voluntad de respaldo y contención por la sociedad civil. Se conformó una red solidaria entre los habitantes de los distintos barrios, que se organizaron en centros de evacuados y espacios destinados a la recepción y distribución de donaciones.

En relación con esto, Matías López (2013) propone la existencia de tres tipos de acciones desarrolladas por la sociedad platense, denominadas bajo las categorías de estrategias de sobrevivencia y solidaridad, estrategias de acción política colectiva y estrategias de (re) presentación. El autor identifica dentro del primer grupo las acciones inmediatas de ayuda, tanto de los propios afectados como de sectores de la sociedad platense que no lo fueron, mientras que el segundo grupo engloba a las acciones organizadas, tales como la conformación de centros de acopio y distribución de donaciones por parte de organizaciones sociales y políticas que funcionaron en las primeras semanas.

Por otro lado, es pertinente conceptualizar la inundación como una catástrofe, concibiendo el suceso como un acontecimiento trágico y disruptivo, que implicó un quiebre en el orden de las cosas. En este sentido, Magalí Catino (2013) explica:

La catástrofe nos sitúa indefectiblemente en la necesidad de repensar la humanidad desde lo inhumano, es decir, desde los márgenes y las víctimas de lo que fue arrasado, de esa situación que alteró profundamente el orden de las cosas. Porque

4 El 2 de abril del 2013 la ciudad de La Plata y los barrios del Gran La Plata, junto con las localidades de Berisso y Ensenada comenzaron a sufrir la intensa lluvia que azotó la región. La causa principal de la inundación fue la lluvia extraordinaria, que según Néstor Rossi, perteneciente al Departamento de Sismología de la Facultad de Ciencias Astronómicas y Geofísicas de la UNLP, registró una caída de 392 mililitros de agua, superando el récord de 240 mililitros de 2008, donde las zonas más inundadas coincidieron con la ubicación de los arroyos (López Mac Kenzie y Soler, 2014).

se trastocaron todas las rutinas y los sentidos con que los sujetos interpretan el mundo. Esos días dieron cuenta de lo que nos constituye como sujetos y como cultura, y que solo se vuelve visible en situaciones extremas como las que nos tocó vivir, personal y socialmente (p. 18).

La catástrofe, en cuanto acontecimiento inesperado, dio lugar a una nueva realidad, desestabilizadora, que planteó la necesidad de elaborar categorías para su propia comprensión y generar espacios, proyectos y acciones que problematicen lo ocurrido y generen formas y estrategias para canalizar el trauma. Las artes y, específicamente, las producciones artísticas surgidas de las acciones colectivas situadas en el espacio público se presentan, entonces, como herramientas capaces de problematizar la abrumadora realidad que caracterizó al acontecimiento, permitiendo abordar el conflicto desde una nueva dimensión.

256

Durante los días y meses que le siguieron al 2 de abril de 2013, muchos artistas decidieron vincular temáticamente su práctica artística con el contexto social que los rodeaba, dando lugar a una proliferación de manifestaciones artísticas que abarcaron disciplinas como la pintura mural, la fotografía, el teatro, la performance, la literatura y lo audiovisual, que buscaron visibilizar distintas aristas del suceso de la inundación. A su vez, como aniversarios de la fecha, se generaron eventos de conmemoración en Plaza Moreno,⁵ espacio central de la ciudad, impulsados por diferentes grupos y espacios culturales locales, congregando múltiples actividades artísticas, talleres y presentaciones de libros cuya temática refería a la inundación.

El caudal de producciones surgidas propone repensar el rol de la práctica artística ante la necesidad de afrontar la realidad catastrófica y sus secuelas, en relación con el intento de buscar una manera de procesar el trauma, visibilizar lo sucedido y de perpetrar el recuerdo de lo que generó y se llevó la inundación.

A partir de estas instancias de producción y reunión de agentes culturales, se generaron redes entre artistas de diferentes disciplinas, dando como resultado la creación de nuevos proyectos colectivos interdisciplinarios, cuya esfera de realización fue el ámbito urbano y cuya temática se

⁵ La Plaza Moreno es la principal de la ciudad de La Plata, ocupando el centro oficial de la misma y siendo éste el lugar donde se llevó a cabo la ceremonia fundacional de La Plata el 19 de noviembre de 1882. A su vez, concentra dos de las grandes obras arquitectónicas de la ciudad: el Palacio Municipal y la Catedral.

vinculaba con problematizar el suceso de la inundación. Un ejemplo concreto de esto es el caso del proyecto artístico y periodístico denominado “Intervenir La Plata”, surgido como resultado de interacción de diferentes agentes culturales, artistas y colectivos, en torno a la organización del evento por la conmemoración del primer aniversario de la Inundación.

El proyecto “Intervenir La Plata”, que tomó como temática central la inundación, reunió en su interior dos propuestas artísticas: *Volver a habitar*⁶ y *Estadios de la Memoria Colectiva*, acción que analizaremos en este trabajo. En este sentido, se puede retomar lo propuesto por Matías López (2013) en relación con la idea de estrategias de re-presentación, comprendiendo a ciertas acciones insertas en el campo cultural que buscaron generar una intervención sobre la realidad a partir de la problematización del suceso.

Estadios de la memoria colectiva es una propuesta artística vinculada con la práctica del teatro, la performance y las acciones callejeras, que buscó generar una interacción con los ciudadanos a partir de una intervención en la vía pública, generando instancias de reflexión sobre lo sucedido. La acción, planificada y coordinada por el colectivo La Joda, consistió en una serie de encuentros donde se convocaba a la ciudadanía a participar, y se discutía y planificaba la propuesta. La convocatoria abierta, que reunió cerca de noventa personas, incluyó la participación de vecinos que habían sufrido los efectos de la inundación, así como también la pérdida de familiares durante el acontecimiento.

La intervención consistió en una acción que replicaba el formato de procesión, que partió desde diferentes puntos significativos de la ciudad y se dirigió hacia Plaza Moreno. En ese momento, en Plaza Moreno se realizaba el evento “Desbordes 2A. Punto de encuentro de acciones culturales”, realizada el 2 de abril de 2014, con motivo de la conmemoración del primer aniversario del suceso. Los diferentes grupos que se dirigían hacia la plaza transitaban recorridos pautados previamente, donde se localizaban edificios públicos significativos, como la Casa de Gobierno de la Ciudad, generando una relación entre la práctica artística y la idea de denuncia sobre la responsabilidad del suceso. En este sentido, el propósito de la intervención retomó el reclamo de los damnificados y, desde una postura crítica, la práctica buscaba realizar una denuncia sobre la responsabilidad y ausencia de contención por parte del Gobierno municipal y provincial.

⁶ *Volver a habitar*. Proyecto artístico y periodístico que toma como temática central la inundación, y genera una serie de murales en barrios afectados y la producción de micro documentales en los que se retomaron los testimonios de los damnificados.



Imagen 1. Intervención artística "Estadios de la memoria colectiva", La Plata, Abril de 2014 - Autor de la fotografía: Santiago Goicoechea..

En la acción, los participantes se encontraban vestidos de blanco y se observaba una notoria suciedad de color negro en las vestimentas, remitiendo a la materialidad presente en los días de la inundación, donde el color del agua turbia quedó plasmado en muebles, ropa y paredes de la ciudad. En la propuesta, se hizo hincapié en los momentos de la inundación y de los días y semanas posteriores, donde se comenzaba a dimensionar el suceso y las pérdidas. En la caminata, los participantes desarrollaban acciones que remitían a situaciones vividas durante la noche de la inundación, evidenciando momentos de desesperación, miedo, contención. En relación con esto, en algunos de los grupos que conformaban la propuesta se generaron situaciones donde los participantes se tomaban de las manos, representando la idea de rescate de los sujetos que eran arrastrados por el caudal de agua.



Imagen 2. Intervención artística "Estadios de la memoria colectiva", La Plata, Abril de 2014 - Autor de la fotografía: Joaquín Zunino.



Imagen 3. Intervención artística "Estadios de la memoria colectiva", La Plata, Abril de 2014 - Autor de la fotografía: Alicia Valente.

Por otro lado, también se representaban situaciones vinculadas con los días posteriores de la tragedia, donde surgían gestos de solidaridad para con el otro y la necesidad de limpiar los restos que dejó el agua turbia y densa en los hogares. En este sentido, la incorporación de ciertos elementos en la acción performática como baldes, guantes, trapos y bidones de lavandina recupera ciertas materialidades presentes en los días del suceso.



Imagen 4. Intervención artística "Estadios de la memoria colectiva", La Plata, Abril de 2014 - Autora de la fotografía: Juliana Schwindt.

Esta práctica, realizada en el espacio público a un año del acontecimiento, interpeló directamente a los ciudadanos que se encontraban sorpresivamente con la procesión. Si bien la interacción con los espectadores produjo múltiples respuestas que oscilaron desde el apoyo hasta una actitud de desconocimiento y/o enojo, la intervención necesariamente produjo una reactivación del recuerdo de lo sucedido, funcionando como un vehículo de memoria de lo ocurrido.

Podría pensarse, entonces, que el arte interviene para socializar la mirada individual, para intervenir sobre la realidad y para generar discursos y prácticas que impidan olvidar la tragedia. Elizabeth Jelin (2000) entiende que es importante articular los niveles individual y colectivo de la memoria y la experiencia, enunciando:

Las memorias son simultáneamente individuales y sociales, o colectivas, ya que en la medida que las palabras y la comunidad de discurso son colectivas, la experiencia también lo es. Las vivencias individuales no se transforman en experiencias con sentido sin la presencia de discursos culturales y estos son siempre colectivos. A su vez, la experiencia y la memoria individuales no existen entre sí, sino que se manifiestan y se tornan colectivas en el acto de compartir. O sea, la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido (p. 10).

Surge la necesidad de pensar en términos de grupalidad para lograr generar una memoria del suceso. La autora plantea que la memoria se produce en tanto hay sujetos que comparten la cultura, “en tanto hay agentes sociales que intentan corporizar estos sentidos del pasado en diversos productos culturales vistos como vehículos de la memoria” (p. 10). Siguiendo este razonamiento, se puede entender las diferentes manifestaciones artísticas surgidas a partir de la inundación como vehículos que permiten a la sociedad rememorar el hecho sucedido, con el fin de traer al presente un determinado momento vivido colectivamente.

Asimismo, es significativo retomar el concepto de ejercicio de recordación propuesta por Federico Lorenz (2004), en tanto que dicha tarea es imprescindible para mantener el recuerdo, permitiéndonos volver a acceder, como sociedad, a una experiencia del pasado. De esta manera, se podría pensar las conmemoraciones que tuvieron lugar en los aniversarios del suceso como instancias que permiten acceder al recuerdo, donde ciertas experiencias o pensamientos individuales pueden transformarse en algo público, encontrando un contexto social donde se reconocen como parte.

Consideraciones finales

Como hemos analizado, la producción artística *Estadios de la memoria colectiva* aborda, problematiza y denuncia una situación significativa del contexto social que atravesó la ciudad de La Plata, como fue la inundación del 2 de abril de 2013. Al retomar como temática central el suceso, la intervención contribuye a perpetuar la memoria en torno al acontecimiento traumático, recuperando vivencias, sensaciones y escenas de la inundación. Esto habilita a concebir la práctica artística como un terreno donde se disputan modos de pensar el contexto y recordar nuestra historia, donde el artista adquiere el rol de propiciar la reflexión y proponer mecanismos para operar sobre la realidad y canalizar lo ocurrido.

El desarrollo de la intervención en la vía pública permitió realizar, un año después de la inundación, una reactivación de la temática tratada, partiendo del recuerdo personal del público para llegar a una dimensión social de la obra, convirtiendo la memoria en una experiencia colectiva. La acción desarrollada por los artistas y gestores culturales genera, a su vez, una transformación del espacio público donde las marcas de la práctica artística, efímeras, configuran la ciudad como un lugar de memoria de lo ocurrido, permitiendo habilitar debates y reflexiones en torno al hecho traumático.

El espacio urbano se configura, entonces, como una matriz donde las prácticas artísticas colectivas originan impresiones sobre los hechos que atraviesan a la sociedad, habilitando nuevos modos de analizar y comprender nuestra realidad para poder actuar sobre la misma. De esta forma, la acción artística puede pensarse como una herramienta que hace uso del territorio y lo transforma momentáneamente, para disputar espacios de poder simbólico y construir instancias de discusión, denuncia y memoria.

Bibliografía

- Ardenne, P. (2007). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Madrid: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Catino, M. (2013). Sobre la incalculable trama del estar juntos: la condición humana en situación de catástrofe. *Question. Revista científica especializada en periodismo y comunicación*, edición especial "Incidente I", 17-21. La Plata: Instituto de Investigaciones en Comunicación, Universidad Nacional de La Plata.
- Desjardins, P. (2012). El artista como gestor y la gestión como discurso artístico. Plataformas, iniciativas y rede de auto-gestión colectiva en el arte contemporáneo argentino. *Arte y sociedad. Revista de investigación en artes y humanidades digitales*, 2 (1), s/p. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos. Recuperado de: <http://asri.eumed.net/1/pd.html>
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*. México: Libros de Godot.

- Fükelman, M. C. y Trípodí, M. V. (2019). La modalidad de agenciamiento de los artistas-gestores en Índigo. Arte y Delicias. En M. C. Fükelman, G. A. Di María y E. Sánchez Pórfido (comps.), *Espacios autogestivos de la ciudad de La Plata. Estudios de casos: 2010-2016* (pp. 178-184), 1ª ed. La Plata: Editorial Papel Cosido, Universidad Nacional de La Plata.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Jelin, E. (agosto de 2000). Memorias en conflicto. *Revista Puentes*, 1(1), 6-13. La Plata: Centro de Estudios por la Memoria.
- López, M. (2013). Acciones y estrategias en lo público. Algunas reflexiones sobre (y en) la catástrofe. *Question. Revista científica especializada en periodismo y comunicación*, edición especial "Incidente I", 38-57. La Plata: Instituto de Investigaciones en Comunicación, Universidad Nacional de La Plata.
- López Mac Kenzie, J. y Soler, M. (2014). 2A. *El naufragio de La Plata*. La Plata: La Pulseada.
- Lorenz, F. (2004). La memoria de los historiadores. *Lucha armada en la Argentina*, 1(1), 64-70. Buenos Aires: Lucha armada / Ejercitar la memoria.
- Wortman, A. (2009). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la argentina contemporánea*. Buenos Aires: Eudeba.



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Cómo citar este artículo:

Trípodí, V. (2020). Intervenciones artísticas en el espacio urbano en torno a la inundación de la ciudad de La Plata. *AVANCES*, (29), 249-264. Córdoba: CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28746>

ENSAYOS

ET IN ARCADIA EGO. EL “ARCADISMO”: EL HUMANISMO HOMOERÓTICO EUROPEO Y SU RELACIÓN CON LA MUERTE

ET IN ARCADIA EGO. ARCADIANISM: EUROPEAN HOMOEROTIC HUMANISM AND ITS RELATION TO DEATH

Resumen

Este ensayo indaga en la vida y producción de ciertos artistas homosexuales reunidos a fines del siglo XIX en el mundo del Mediterráneo, investigando para ello en las prácticas estéticas y amatorias de Grecia, cuyo eco buscaban en esos lugares.

Palabras claves

homoerotismo, desnudo masculino, neoclasicismo, romanticismo

Abstract

This article inquires into the life and production of certain homosexual artists gathered at the end of the 19th century in the world of the Mediterranean, investigating with this purpose the aesthetic and amatory practices of Greece, whose echo they sought in those places.

Keywords

homoerotism, male nude, neoclassicism, romanticism

**Dr. Marcelo
Nusenovich***

Universidad Nacional de
Córdoba
Córdoba, Argentina
mnusenovich@gmail.com

Recibido:
18/10/2019

Aceptado:
19/03/2020

“La perfección pende de un hilo y se pesa con balanza de joyero.”

Kenneth Clark (1996, p. 45)

“En el filósofo idealista, el cuerpo toma en cuenta el mundo exterior en cuya realidad no cree su inteligencia.”

Marcel Proust (1984, p. 394)

“Él (Apolo), desde su origen, es ‘la apariencia’ radiante, el dios de la luz; reina también sobre la apariencia plena de belleza del mundo interior de la imaginación.”

Friedrich Nietzsche (1992, p. 27)

Muchxs intelectuales y artistas europexs unidos por lazos generacionales a la última etapa del siglo XIX, como Karl Heinrich Marx (Tréveris, 1818-Londres, 1883), Friedrich Nietzsche (Röcken, 1844-Weimar, 1900) y Sigmund Freud (Ribor, 1856-Londres, 1939), compartieron una “estructura de sentimiento”¹ crítica y revolucionaria, que desembocaría en la vanguardia artística y política de principios del siglo XX.

¹ El concepto de “estructura de sentimiento” fue desarrollado a lo largo del proceso intelectual de Raymond Williams, como modo de superación del modo dualista de considerar la sociedad por el estructuralismo, y en general por el formalismo. Se trata de categorías de carácter afectivo, indeterminado e inefable, que definen la cultura de un pueblo o una generación y que permiten a menudo analizar discrepancias generacionales, aunque son más fluidas, lábiles y cambiantes que aquellas estáticas y ahistóricas, pensadas paradigmáticamente por el estructuralismo.

Se trata de aquellas zonas excluidas por ese paradigma, comprensivas de procesos formativos y formadores, una instancia de percepción emocional y experiencial “tan sólida y definida como lo sugiere el término ‘estructura’, pero que actúa en las partes más definidas y menos tangibles de nuestra actividad. En cierto sentido, esa estructura de sentimiento es la cultura de un período: el resultado vital específico de todos los elementos de la organización general. Y en este aspecto, las artes de un período (...) son de la mayor importancia” (Williams, 2003, p. 57). Esta estructura comprende “un grupo de relaciones internas, específicas, entrelazadas pero a la vez en tensión” (Williams, 2000a, p. 155).

Con su detracción, instalaron en las mentalidades coetáneas un clima de sospecha acerca de las intenciones ocultas tras la “verdad” del humanismo, la “bondad” del progreso y otras cuestiones diseñadas y naturalizadas por la Modernidad, que se había valido de esquemas dualistas irreductibles con el propósito de subordinar y dominar. Este recelo horadó las certezas fundadas en la razón hegemónica europea, blanca, cristiana, masculina y heterosexual.

Marx criticaba como ideología el propio concepto de humanismo, e incluso el “hombre” no era para él sino un concepto burgués. En *El capital* (1867), fiscalizaba la teoría económica de los patrones y explicaba el proceso de formación del capital a partir de la relación entre dominantes y dominados. En este esquema planteado desde la desigualdad y el ocultamiento, era difícil ubicar la libertad y autoconciencia que se atribuían los humanistas.

Nietzsche, el primer filósofo ateo, condenaba al cristianismo, cuyos dogmas laicizados habían encontrado refugio en los valores morales y científicos impuestos con hipocresía por las clases altas, y desenmascaraba las virtudes cristianas como ilusiones de los débiles.

Freud cuestionó la preeminencia de la conciencia e introdujo de manera central en su teoría el análisis de la sexualidad, temática que no era nueva en el mundo artístico y literario (pensemos, por ejemplo, en Fragonard o Sade en el siglo anterior), pero que él logró integrar en un sistema científico.

Muchas personas que vivieron en esta época se vieron envueltas en la incertidumbre, a la que contribuían los conflictos que advertían la inminencia de la guerra de 1914.

Entre las opresiones ejercidas por el saber/poder se encontraban la colonialista, la económica y la de género, que, obviamente, se atravesaban y “contaminaban” en la trama social. En lo que se refiere a la última, lxs poetas y artistas homosexuales elaboraron una estructura de sentimiento propia, una versión sui generis del humanismo, y en ese mundo agónico que los censuraba y castigaba severamente recuperaron un tema que funcionó como una ficción redentora.

Éste fue plasmado por *Arcadia*, procedente de la antigüedad grecolatina, que había recorrido en la larga duración la cultura europea y fue celebrado principalmente en la literatura como un tópico, en una tradición que cuenta entre sus inicios a Teócrito (Siracusa, 310 a.C.-ca. 260 a.C.) en sus *Idilios* y Virgilio (Virgilio, 70 a.C.-Brundisium, 19 a.C.) en sus *Bucólicas*, recuperada por Dante Alighieri (Florencia, ca. 1265-Ravena, 1321) en *La Divina comedia* y, ya en la edad moderna, por Lope de Vega (Madrid, 1562-1635) en *La Arcadia* (1598) y

Miguel de Cervantes Saavedra (Alcalá de Henares, 1547-Madrid, 1616) en Viaje del Parnaso (1614), entre otros.

Allí reinaban de manera *natural* la felicidad, la paz y la sencillez. Era un lugar o “país” imaginario, no coincidente con la geografía, propiedad del dios Pan (quien había intervenido junto con la cabra Amaltea en la crianza de Zeus en la isla de Creta), habitado por pastores, dríadas, ninfas y otros espíritus de la naturaleza. En él se encontraba el *Parnaso*, montaña donde vivían Apolo y las Musas, y se ubicaba también el oráculo de Delfos.

A partir del Renacimiento, se la interpretó como “paraíso” de los dioses, inaccesible para las almas humanas liberadas del cuerpo por la muerte. Fundamentalmente desde el siglo XVII, *Arcadia* constituyó un *memento mori*, un recuerdo en la plétora y la abundancia vitales de que todo es efímero, pues moriremos. Su significado se superpuso al género llamado vanitas (del latín *vanus*, vacío), que resaltaba tanto la vacuidad de la vida como la preeminencia de la muerte en las cosas mundanas. *Arcadia* representaba la plenitud de la vida y, a la vez, recordaba la insignificancia y brevedad de la existencia.

La armonía y belleza de *Arcadia* guardaban estrecha relación con la forma ideal que percibían los griegos en el desnudo masculino, joven y atlético, que se consideraba parecido en su perfección a Apolo, cuyo cuerpo participaba de las proporciones divinas.

Si bien lo corporal es el centro del simbolismo social en todas las culturas, y cada sociedad esboza en el interior de su visión del mundo un saber singular sobre el tema, sólo para los griegos la búsqueda de la verdad se relacionaba con la belleza efímera de los efebos, y por eso amarlos era una forma de adoración y discernimiento. El esplendor efébo era un vehículo al conocimiento y la belleza eternamente joven del dios bisexual, Apolo. Esta última característica lo distinguía de otros dioses, como Zeus, quien tuvo pocos amantes de su sexo, aunque su amor por el pastor troyano Ganimedes, literalmente eterno, lo llevó a secuestrarlo y mantenerlo por siempre en el Olimpo, reemplazando a Hebe como escanciador de la ambrosía, desafiando la voluntad de Hera y concediéndole incluso la inmortalidad.²

Apolo era un dios pivotal en el Olimpo, no sólo por su hermosura, sino por su intervención en el nacimiento de cada día, la predicción y la protección de las artes. Como Apolo Pitio, venció y dio muerte a la serpiente Pitón, ser monstruoso nacido del limo, quien vivía en una gruta sobre el

2 Consultar al respecto, y por su enfoque de la homosexualidad en la historia del arte, Saslow (1989).

Parnaso controlando el oráculo, cuestión muy importante para los griegos. Su don para el vaticinio no se limitaba a Delfos e inspiraba a la Sibila en sus numerosos templos, aunque la principal era la pitonisa de Delfos (de ahí que también se lo denomine Apolo Delfico). Como Apolo Musagetes, presidía las nueve musas, deidades de la inspiración creativa: Calíope (poesía épica), Erato (poesía lírica y amorosa), Clío (historia), Talía (comedia, poesía pastoril), Terpsícore (danza y canto), Polimnia (himnos heroicos), Euterpe (música y poesía lírica), Urania (astronomía) y Melpómene (tragedia), inspiradoras de las artes y la belleza, quienes vivían, como vimos, con él en el Parnaso.

También era un dios pastoril (Apolo *Nomio*) y, por eso, uno de sus atributos (si bien el menos frecuente) era el cayado de pastor, como guardián de rebaños. Tanto por su belleza como por su eterna juventud, se podía comparar con Adonis, aunque éste último no era olímpico ni oriundo de Grecia, sino una antigua deidad venerada en Fenicia y Judea, que desde muy antiguo se diseminó por *Arcadia*, es decir, por todo el Mediterráneo, incorporando contenidos semíticos, no analizados en general cuando se habla del arte y la religión clásicos. Era hijo del incesto cometido entre su madre Myrra y el padre de ésta, Theios. Nació de un árbol, la mirra, en la que fue convertida su madre por su *hybris*. Era venerado como dios de la Belleza y el Deseo, y simbolizaba los ciclos vitales de muerte y renovación anuales; por eso, su culto se relacionaba con rituales ctónicos, como el de Perséfone, quien incluso sucumbió a su belleza, al igual que Afrodita. Estando de caza, lo mató un jabalí salvaje, según algunos enviado por Artemisa, pues competía con ella como cazador. Afrodita lo lloró copiosamente, y del contacto de cada una de sus lágrimas con el cuerpo de su bello amante brotó una roja flor de anémona.



Imagen 1. Bertel Thorvaldsen (1770-1884), *Adonis* (s/d), 1808. Copenhague, Museo Thorvaldsen.

El canon apolíneo, la pederastía y el atletismo

Una representación suya, el *Apolo Belvedere*, copia romana en mármol de un original helenístico (ca. siglo II a.C.) rescatado del mar en 1479, fue consagrado por Johann Joachim Winckelmann (Stendal, 1717-Trieste, 1768) como la expresión del canon

occidental por razones erótico/poéticas. Como dice Mario Perniola (1991) acerca del cuerpo despojado de ropas en las artes visuales figurativas:

En las artes figurativas el erotismo se manifiesta como una relación entre las partes cubiertas por ropas y aquellas que quedan al desnudo. Su especificidad deriva, pues, de la posibilidad de un movimiento, de un tránsito de una condición a otra: si se atribuye a uno de los dos términos un significado primario y esencial en detrimento del otro, falta la posibilidad misma del tránsito y consiguientemente el erotismo. En tal caso se asigna una dimensión absoluta tanto a las partes cubiertas por vestiduras como a las que quedan libres de todo ropaje (p. 237).

Cierta “vestimenta” acentúa el atractivo sexual de las partes desnudas expuestas, como puede verse en el desnudo en la época helenística y en muchos de los ejemplos que analizaremos. La capa, prenda que se quita fácilmente, acentúa, por ejemplo, la belleza del *Apolo Belvedere*, y Winckelmann, movilizado por esa perfección radiante y provocativa, fundó la historia del arte con su consagración como canon de belleza absoluta, en lo que intervino, en parte al menos, el hecho de ser homosexual.



Imagen 2. Anónimo, *Apolo Belvedere*. Roma, Museos Vaticanos.

Esa belleza se concentra, en el modelo apolíneo, en el rostro, donde el tratamiento de la cabellera, del que resulta un peinado exquisitamente elaborado, parece más relacionado, como vimos en el cuadro de Goya, con lo femenino que con lo masculino. El tocado realizado con los largos cabellos divinos, enmarcando sus maravillosas y simétricas facciones, señala su bisexualidad, por una parte, y la autoconciencia de su belleza, por la otra (si los dioses tuviesen conciencia; es más cercano a nuestras posibilidades pensar en los mortales tendiendo a imitar su perfección).



Imagen 3. Anónimo, *Apolo Giustiniani* (fragmento conservado). Londres, British Museum.

Yendo a la génesis del canon en la Grecia antigua, vemos la diferencia con respecto a representaciones posteriores del dios. El período arcaico asignaba al desnudo una dimensión absoluta y al rostro ninguna importancia. Incluso los *kouroi* (llamados a veces apolos) no resolvían una cuestión específicamente artística o veladamente erótica. No eran hermosos en el sentido de sensuales, como señala Clark (1996), sino que poseían una rigidez alejada de la sensorialidad. Nos muestran lo claro e ideal antes que lo bello; su virtud estética era permitir el reconocimiento de cada parte, desplegando la figura de pie y en su totalidad.



Imagen 4. Anónimo, *Kouros* (mármol, 195 cm), ca. 590-580 a.C. Nueva York, Metropolitan Museum.

La búsqueda de la perfección física masculina, ausente en ellos, tenía su origen en antiguas festividades, lugares de exhibición y reverencia a la apostura que conducía al ideal apolíneo, lo que en términos platónicos correspondía a la Idea de Belleza. Como expresa Perniola (1991), “la experiencia griega de la desnudez, incluso antes de manifestarse en el arte, ya se expresa como ideal ético-estético en los juegos de las fiestas panhelénicas” (p. 238).

Uno de los ejemplos más antiguos de estas fiestas donde se reverenciaba el cuerpo del varón fueron las *délicas*, documentadas en el siglo VIII a.C. por Homero en sus *Himnos*, aunque hay referencias a celebraciones semejantes en numerosos ciclos míticos. Se realizaban en la isla de Delos (donde habían nacido Apolo y Artemisa, concebidos por Leto y Zeus) en torno al santuario dedicado a Apolo. Homero no tiene ningún reparo

en destacar la belleza de los jóvenes celebrantes y compararla con la divina: “Quien venga de afuera los creería inmortales y liberados para siempre de la vejez, pues en todos ellos vería la gracia” (*Himno Homérico a Apolo*, citado por Vernant, 1990, p. 19).

En la escultura, la superación del hieratismo heredado de Egipto fue un proceso que culminó en la conquista realizada en bronce por Policleto, mediante la invención del *contrapposto* y del canon en el siglo V a.C. con su *Dorífero*, modelo perdurable de representación del desnudo masculino. “Para ellos la desnudez deja de ser algo vergonzoso, ridículo o discordante y pasa a adquirir un significado paradigmático en el cual se encuentra una experiencia religiosa que atribuye a la claridad del ver un papel determinante” (Perniola, 1991, p. 28).

El cuerpo masculino perfecto, donde cada parte se funde suavemente con la otra y con el todo en armoniosa continuidad, aflorará, sin embargo, un poco más tarde con el *Efebo de Critios* (c. 480 a.C.) y alcanzará su culminación con el *Hermes de Praxíteles* (Atenas, activo entre 375 y 320 a.C.). Como dice Clark (1996) sobre el primero:

En él sentimos por vez primera el placer apasionado por el cuerpo humano, pues la delicada avidez con que el ojo del escultor ha seguido cada músculo o ha observado la tirantez y el relajamiento de la piel cuando pasa por encima de un hueso no podría haber logrado su objetivo sin una extrema sensualidad (p. 44).



Imagen 5. Praxíteles, *Hermes con el niño Dionisos* (mármol, 213 cm), hacia 350 a.C., detalle. Museo Arqueológico de Olimpia.

Ese placer apasionado del escultor era expresión de deseo sexual, lo que articulaba la práctica artística con otros dos aspectos importantes de la sociedad griega, el atletismo y la pederastia. El primero se diferencia de nuestra concepción, no sólo porque los atletas entrenaban y competían desnudos, sino porque en los Juegos Olímpicos imperaban dos emociones que se encuentran ausentes en los nuestros: la dedicación religiosa y el amor.

Los atletas griegos competían en cierto modo con el mismo espíritu poético y noble que los caballeros armados cuando actuaban en la liza ante los ojos de sus amores; pero todo ese orgullo y devoción que expresaban los contrincantes medievales por medio del simbolismo de la heráldica, se concentraba en los juegos de la Antigüedad en un solo objeto: el cuerpo desnudo (Clark, 1996, p. 44).

El amor a los *efebos* (del griego *efebos*, un joven en la edad en que, según Pausanias, empieza a “manifestarse su inteligencia”, lo que ocurría con “el despuntar de la barba” –Platón, 2016, p. 51–) estaba institucionalizado por la pederastía (*país*, adolescente; *erastés*, amante), el amor entre un adulto y un adolescente, denominado *erómeno*. Era considerada un aspecto de la educación, sobre todo la militar, y el amante o *erastés* se constituía en un ejemplo de rectitud y patriotismo.

Los humanistas concededores de la cultura griega no podían soslayar el amor entre dos hombres. Como dice Goethe (1999) en el estudio crítico que precede a la obra de Winckelmann, refiriéndose a la amistad: “El cumplimiento apasionado de los deberes amorosos, el goce de la inseparabilidad, la entrega del uno al otro, la decisión explícita para toda la vida, la fatal comprensión de la muerte, llénanos de asombro en la unión de dos efebos” (p. 12). Algunos filósofos y, en general, la aristocracia griega veían en la pederastía un tipo superior de amor reservado a la élite intelectual, relacionado con el adiestramiento militar. Sostenían que todos los hombres deberían casarse, pero distinguían entre matrimonio y amor; el primero era simplemente una institución destinada a la procreación y al cumplimiento por parte de la mujer de los deberes y ritos domésticos. Sócrates, Platón y Jenofonte celebraban la pureza del amor entre los hombres adultos y los jóvenes, en cuyo cuerpo veían lo que Vernant (1990) llama un “resplandor de los dioses: (...) radiante de juventud, vigor y belleza, se muestra tal como debe ser: semejante a un dios, parecido a los Inmortales” (p. 28).



Imagen 6. Briseis, *Erastés* y *erómeno*. Copa ática, cerámica del siglo V a.C.
Paris, Musée du Louvre.

La gracia (*cháris*) hacía brillar el cuerpo de los efebos, como un aura que los iluminaba con un resplandor que era como la emanación de la vida, el encanto que incesantemente se desprende de ella y, a la vez, la trasciende, aunque sea efímero, o quizás a causa de esto. Se hallaba en todas sus actividades, incluso las guerreras: “Lo que las panoplias militares son al cuerpo del guerrero, los afeites, los ungüentos, las joyas, las telas tornasoladas, las cintas que penden de su pecho, lo son al de la mujer” (Vernant, 1990, p. 30).

Pausanias distinguía entre Afrodita *Pandemo* y *Urania*. La primera, “procedente de hembra y de varón es realmente vulgar y propia de los hombres viles”, cuyo deseo va dirigido tanto a las mujeres como a los muchachos. En cambio, la Afrodita *Urania* “no participa de hembra, sino solamente de varón” y ese es el Eros por los jóvenes, que se realiza “amando lo que por naturaleza es más valioso y dotado de más inteligencia” (Platón, 2016, p 52).³

276

En la realidad, no todos los mentores estarían tan interesados en la virtud de sus “educandos”, como en su hermosura y promesas de satisfacción carnal. Aristófanes (Atenas, 444-385 a.C.) ridiculizaba la práctica pederasta en algunas comedias, donde muestra que la virtud de los efebos era dudosa a fines del siglo V a.C., y que eran “ignorantes en todo menos en su desenfreno”, como dice en *Las aves*, ganadora del segundo premio en las *Grandes Dionisías* de 414 a.C.

En Atenas, existían prósperos burdeles masculinos, donde jóvenes esclavos, comúnmente sirios o egipcios, eran forzados a satisfacer los deseos de sus clientes. Algunos eran castrados, pero en general en Grecia clásica no existieron los eunucos, muy populares en la época helenística y en Roma. Baguas, uno de los favoritos de Alejandro Magno, por ejemplo, era un castrado.

Para proteger a los jóvenes de las solicitudes “impuras”, se intentó desde muy temprano controlar la pederastía. Solón promulgó una serie de leyes con ese objetivo. Prohibían el amor entre jóvenes amos y esclavos, o que los hombres mayores de 40 años entraran a los gimnasios. Es dudoso que esas leyes fueran respetadas. El poeta jonio Anacreonte, quien vivió a fines del siglo VI y principios del siglo V a.C. confiaba: “Soy viejo, no se puede negar. ¿Y qué? ¡Entre los jóvenes sátiros todavía puedo bailar tan bien como el viejo Silenus!” (citado en Beurdeley, 1994, p. 15).

³ Afrodita Urania nació efectivamente sin madre de la espuma del mar fertilizada por el esperma de Urano, a quien había castrado su padre Cronos. En cambio, la terrenal Afrodita Pandemos había sido engendrada por el vehemente deseo de Zeus por la ninfa Dione.

Aunque la homosexualidad merecía pocos comentarios, era un insulto en el mundo mediterráneo llamar a alguien *pathicus* (el término romano para el pasivo). Aristóteles consideraba que el acto de amor del *paedico* (el activo) no era diferente a las relaciones sexuales con una mujer. En esa sociedad falocéntrica, la "virilidad" era altamente apreciada como capacidad de penetración/posesión, aunque, por supuesto, es dudoso que los límites no se corriesen en las prácticas reales. Lo que es indudable es la fascinación de la cultura griega por la perfección de los jóvenes; y la fragilidad de esa belleza, el encanto efímero de la juventud y el amor que se desvanece como el humo, fueron los temas favoritos de los poetas que celebraban a los muchachos. Eros y Tánatos florecían y se fortalecían mutuamente en los cuerpos de los efebos, más bellos aún si la muerte los rescataba jóvenes del tiempo. Los *kouroi* en sus orígenes eran esculturas votivas de atletas muertos en la plenitud de su vitalidad corporal, como señala Flynn (2002, p. 29). Aunque Apolo amó a varios efebos, el más famoso sin duda es Jacinto. Jugando con el disco, el dios lo hirió mortalmente por la pérfida intervención de Céfiro, otro contrincante, a quien el dios transformó en viento, mientras Jacinto transmutó en flor. Para los griegos, los dibujos que veían en los pétalos de la flor figuraban las letras *alfa e iota*, que pronunciadas juntas representaban el lamento divino.

Como signo de la pervivencia de los mitos apolíneos en el arte moderno europeo, mostraré tres ejemplos de esa trágica historia de amor y muerte realizados en el siglo XVIII, dos pictóricos, de Nicolás René Jollain (París, 1732-1809) y Jean Broc (Montignac, 1771-Polonia, s/d, 1890), y uno escultórico, obra del barón Francois Joseph Bosio (Mónaco, 1768-París, 1845).



Imagen 7. Jollain, Apolo y
Jacinto (s/d), 1769. S/d.

Imagen 8. Broc,
Apolo y Jacinto
(óleo sobre
lienzo, s/d), 1801.
Musées de
Poitiers.





Imagen 9. Bosio, *Hyacinth* (mármol, 47 x 124,5 x 43 cm), 1817.
París, Musée du Louvre.

El Renacimiento italiano identificó *Arcadia* como escenario bucólico y poético donde podía ubicar, tras la extensa censura medieval, algunas figuras desnudas, buscando la coincidencia del cuerpo con lo verdadero, esencial y armónico por excelencia, la naturaleza idealizada. Es lo que sucede con el famoso cuadro de Tiziano (antes atribuido a Giorgione), *Almuerzo campestre*, donde conviven el desnudo femenino con el cuerpo masculino vestido a la moda cortesana, congregados por la ejecución de alguna pieza musical para flauta y laúd. A lo lejos, se divisa un idílico pastor cuidando su rebaño e indicando la distancia, efecto resaltado por medio de la perspectiva atmosférica, de tradición veneciana. La escena puede interpretarse como una alegoría, una reunión de elementos reales e imaginarios. Hay quienes insinúan que las dos

mujeres representan la belleza ideal y no participan del mismo nivel de realidad que los jóvenes, sino que son fruto de su imaginación e inspiración, causa y efecto de la música que ejecutan.



Imagen 10. Tiziano Vecello (Pievedi Cadore, circa 1490-Venecia, 1510), *Concierto campestre* (óleo sobre tabla, 118 x 138 cm), 1510. París, Musée du Louvre.

El homoerotismo, sensible a la búsqueda apolínea y, por tanto, nostálgico amante de *Arcadia*, quedó relegado principalmente a la figura de San Sebastián, fetiche de los artistas homosexuales como *il Sodoma* (Giovanni Antonio Bazzi –Vercelli, 1477-Siena, 1549–), quien pintó al santo, perforado/ penetrado con viril entereza y, al mismo tiempo, con cierta entrega, pasividad o goce femeninos por las

flechas lanzadas por sus camaradas. Eso mismo puede decirse de todas las representaciones del santo, en las que encaja muy bien lo que señalaba Perniola más arriba, la erotización del cuerpo por vestimentas parciales o inestables. Aquí pongo por ejemplo, además de Bazzi, a Carlo Saraceni (Venecia, 1570-1620) y Guido Reni (Bologna, 1575-1648), quien pintó varias versiones.



Imagen 11. Sodoma, *San Sebastián* (óleo sobre lienzo, 206 x 154 cm), 1525. Roma, Galería Palatina.



Imagen 12. Saraceni, *San Sebastián* (s/d), 1613.



Imagen 13. Reni, *San Sebastián* (óleo sobre tela, 170 x 133 cm), 1617/1619. Madrid, Museo del Prado.



Imagen 14. Reni, *San Sebastián* (óleo sobre tela, 129 x 98 cm), 1615. s/d

La homosexualidad, llamada en general *sodomía* (por su identificación con la pecaminosa Sodomía, destruida por Dios), aunque en el discurso oficial era un motivo de honda preocupación, en la práctica se toleraba, sobre todo en la Europa meridional.

Dado que varios de los artistas y mecenas aristocráticos eran homosexuales en mayor o menor grado, pueden deducirse, para la mayoría de las representaciones de Ganimedes, unas conclusiones precisas sobre la expresión de los modelos culturales generales en las vidas individuales y en las obras de arte (Saslow, 1989, p. 19).

Ganimedes, el joven pastor que Zeus raptó de Arcadia convertido en águila, se convirtió en el principal ícono de los artistas y comitentes gay. La temática fue tratada por varios artistas. Aquí analizaremos tres ejemplos provenientes de diferentes tradiciones pictóricas estilísticas y regionales a lo largo de tres siglos, lo que muestra, como la representación del tema de Apolo y Jacinto, la pervivencia de ciertos íconos en la modernidad europea. Según Saslow (1989), el éxito de Ganimedes se debe a que representa la única forma admitida de homosexualidad, la pederastia.

Ganimedes sólo puede simbolizar una forma de homosexualidad, la existente entre un hombre mayor y un compañero más joven. (...) Este modelo de conducta sugiere que Ganimedes fue el único símbolo apropiado, si no exclusivo, del amor entre hombres tal y como se entendía entonces (p. 19).

Los tres ejemplos que he escogido responden histórica y estilísticamente al manierismo, el barroco católico y el neoclasicismo, respectivamente: son las versiones de Antonio Allegri da Correggio (Venecia, 1570-1620) de 1531-32, de Peter Paul Rubens (Siegen, 1577-Amberes, 1640), realizada entre 1636 y 1638, y de Julien de Parme (Cavigliano, 1736-París, 1799), fechada en 1778.

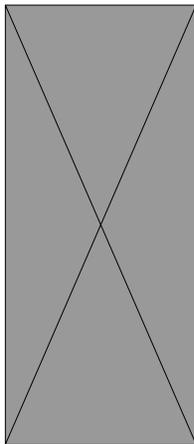


Imagen 15.
Correggio, *El rapto de Ganimedes*
(óleo sobre lienzo,
163,5 x 70,5 cm),
1531-1532. Viena,
Museo de Historia
del Arte.



Imagen 16. Rubens, *El rapto de Ganimedes*
(óleo sobre lienzo, 181 x 87,3 cm), 1636-1638.
Madrid, Museo del Prado.



Imagen 17. Julien de Parme, *El rapto de Ganimedes*
(óleo sobre lienzo, 249 x 128 cm), 1778.
Madrid, Museo del Prado.



Imagen 18. Bertel Thorvaldsen, *Ganimedes con el águila de Júpiter* (s/d), 1817. Copenhague, Museo Thorvaldsen.

Puede advertirse tanto en la representación renacentista como en la barroca y la neoclásica, la pasividad y hasta complacencia y aquiescencia del adolescente trasladado hacia lo alto por el águila, quizás presintiendo que esta elevación era divina y lo conducía a la inmortalidad.

En la escultura de Thorvaldsen, el efebo secuestrado incluso da de beber al águila, como anticipándose a la función de Ganimedes en el Olimpo, escanciador de Zeus, el rey de los dioses, transformado en águila solamente para poseerlo.

Et in Arcadia ego

El arte contrarreformista hizo de Arcadia uno de sus memento mori favoritos. Estilo donde la fugacidad misma es el tema, el barroco halló en el país imaginario la expresión del acoso mortal a la plenitud que encontraba en uno de sus géneros predilectos, la naturaleza muerta. Lo orgánico está destinado a la muerte, pensaban con toda razón y esa es la esencia de su plenitud. Estar aquí y ahora es la única manera de vivir la vida, que es insignificante y breve. “Todo el mundo es una escena sobre la cual los hombres y mujeres son pequeños actores que vienen y van”, dice William Shakespeare (Stratford-upon-Avon, 1564-1616) en *Como gustéis* (1599).

Presentaré a continuación un memento mori arcadista de escuela italiana, una pintura de Giovanni Francesco Barbieri (*Il Guercino* –Cento, 1591-Bolonia, 1666–):



Imagen 19. Guercino, *Et in Arcadia ego* (óleo sobre lienzo, s/d), 1618.

Guercino representa el encuentro de dos pastores con una calavera, a la que miran con desconcierto, pues la muerte parece un elemento extraño al mundo idílico donde viven sus frágiles vidas, que a esa edad les parece eterna. Sin embargo, desde el barroco los pastores que habitan Arcadia no son necesariamente efebos, y algunos de ellos incluso llevan barba, contraviniendo la norma pensada por Pausanias: se es efebo hasta que aparecen los primeros pelos.

Quizás el principal intérprete de Arcadia en la pintura haya sido Nicolas Poussin (*Les Andelys*, 1594-Roma, 1665) y sus *pastorales* pintadas, en realidad, en la campiña romana, lo que nos muestra la relatividad del contacto real del “arcadismo” con el traslado a Grecia de quienes mejor lo definieron o representaron.

Tomaremos como ejemplo dos versiones de *Les Bergers d' Arcadie* (Los pastores de Arcadia), conocidos como *Et in Arcadia ego*.



Imagen 20. Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego* (s/d), 1627.



Imagen 21. Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego* (óleo sobre tela, 105 x 121 cm), 1637-1639. París, Musée du Louvre.

Este repetido título es un lema acuñado en Italia en el siglo XVII, que expresa de manera elíptica un sentimiento humanista: “Hasta en Arcadia me encontraréis a mí (la Muerte)” (Hall, 1987, p 135).

La omnipresencia de la muerte establece con lo apolíneo y eternamente joven una tensión erótico/tanática que no es nueva en la historia del arte, ya que es propia de lo humano.

En la versión de 1627, dos pastores destacados por sus bastones y su cabellera y piel morenas –efecto del sol sobre sus pieles expuestas al aire libre– descubren una tumba en la campiña. Los acompaña un personaje femenino. En primer plano advertimos la presencia de un protagonista adulto, visiblemente afligido o apenado, que permanece sentado, con la cabeza gacha coronada por una guirnalda. Creo que el sarcófago le recuerda la proximidad de su propio final. Lleva en una mano caída un instrumento percutivo, quizás un pandero o pandereta. La música, que de todas las artes es la única que para los griegos tenía un origen divino, es un tema recurrente en *Arcadia*, formando una trilogía con la plenitud y la muerte.

La versión poussiniana de 1637/1639 presenta tres pastores sobrecogidos por el descubrimiento del monumento fúnebre, acompañados, como en el caso anterior, por una figura femenina. El del centro, cuya barba indica su madurez, está agachado y parece intentar descifrar la inscripción de la tumba. El de la derecha, ubicado detrás de la mujer, se dirige a ella señalándole con un dedo la misma.

El arte de la Contrarreforma, en general, le añadió ex profeso a la estructura de sentimiento arcadista un contenido espiritual o trascendente relacionado con el Alma inmortal, indicando, como en el caso paradigmático de la naturaleza muerta, que lo que sobrevive no es lo orgánico, sino el Alma inmortal.

En el siglo XVIII, la imaginación de la élite europea fue alentada por el descubrimiento de Herculano (1738) y Pompeya (1748). En general, los cortesanos creían, como los humanistas del Renacimiento, que imitar a los griegos era parecerse a ellos y confundían vida e ilusión, experiencia y teatro, en sus bucólicos jardines.

Repercutían en todos los ambientes las ideas de Jean-Jacques Rousseau (Ginebra, 1712-Ermenonville, 1778) sobre la bondad del hombre en el estado de naturaleza, y Arcadia era vista como una *Edad de Oro*, un ambiente idílico habitado por pastores en comunión con el medio, como el buen salvaje de Rousseau. En las artes visuales, estaba íntimamente ligado al primer rococó y al género de la *fête galante*, creación de Jean-Antoine Watteau (Valenciennes, 1684-Nogent-sur-Marne, 1791).



Imagen 22. Watteau, *Los pastores* (óleo sobre lienzo, 56 x 81 cm), 1717. Berlín, Schloss Charlottenburg.

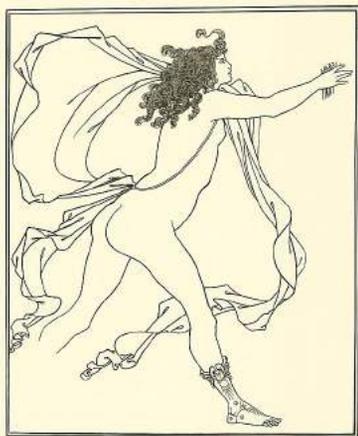
El rococó resolvía la nueva búsqueda de “rusticidad” en una naturaleza tan domesticada como la de los cortesanos, permitiéndoles jugar a ser pastores como un entretenimiento teatralizado, sin desprenderse de los rangos y posiciones que los separaban, y dejando que buscaran en lo “bucólico” lo que ellos entendían como “sencillez”.

Esta exigencia de simplicidad se trasladaba desde el saber /poder de la corte hasta la vida cotidiana, por influencia de la simplicidad de la mecánica que regía el universo en la física de Isaac Newton (Woolsthorpe, 1642-1727), traducida al francés por Voltaire (París, 1694-1778), quien creía, como muchos ilustrados, que principios tan escuetos como los que regían el universo podían aplicarse a la sociedad para mejorarla. Por ello, el despotismo ilustrado trató de incorporar la “naturalidad” para salvar tronos (y cabezas) amenazados. Con esa intención, Luis XV construyó en Versalles el *Petit Trianon*, inaugurado por Mme. Du Barry en 1769. Su escala y decoración, que evocan la naturaleza y la vida campestre, ofrecían una alternativa íntima a la rigidez de la corte. Luis XVI brindó el edificio a María Antonieta, quien, influida por Rousseau, fue protagonista indudable del lugar, donde creó un ambiente personal e íntimo, ampliando el edificio original con jardines e inaugurando en 1783 una aldea (*l'hameau de la Reine*), en búsqueda de espontaneidad y franqueza, la misma que puede percibirse en los retratos de Mme. Marie-Louise-Élisabeth Vigée Lebrun (París, 1755-Louveciennes, 1842), quien gozaba de su amistad y compartía sus ideas en cuanto a la sinceridad en el trato personal, lo que, sin duda, chocaba con las maneras de la corte, donde cada unx era tratadx según su rango.



Imagen 23. Anónimx, *María Antonieta como pastora* (s/d).

Ya en el siglo XIX, la evocación de esa antigua región poblada por los dioses era altamente característica en el arte académico que triunfaba en los Salones, poblado por figuras mitológicas cuya reunión contaba historias discernibles solamente para quienes las conocieran, o sea los hombres *cultos*. Este estilo ecléctico y museístico compartía la escena de manera forzada con el *Art Nouveau*, *Arts and Crafts* o el *Jugendstil* y otros movimientos que buscaban la democratización de la belleza, llevándola a la vida cotidiana tanto en la arquitectura como en el diseño de telas, mobiliario, joyas y otro tipo de utensilios, despreciados por el “Gran Arte” por su trivialidad, utilidad e intervención parcial o total de la máquina en su producción.



El gusto por lo “arcadista” se articulaba con el parnasianismo, el simbolismo, el modernismo y el decadentismo, movimientos que discutían la perfección antigua centrándose en el conflicto entre forma y contenido. La mayoría estaba interesada en lo formal, proclamando la existencia del “arte por el arte” y conviviendo de manera conflictiva y antagonista con el positivismo y el socialismo.

Imagen 24. Aubrey Beardsley
(Brighton, 1872-Martén 1898), *Apolo
persiguiendo a Dafne*, 1894.

En las artes visuales, algunos artistas trasladaban temas canónicos a Arcadia, imbuyéndoles contenidos gay y superponiéndolos con otros de las procedencias más diversas, como Jean Delville (Lovaina, 1867-Foresti, 1953), un pintor simbolista y decadentista relacionado con el literato y ocultista Joséphin Péladan (Lyon, 1858-Neuilly-sur-Seine, 1918), conocido como el Sâr Péladan y su movimiento, la *Rose Croix*. Esta obra monumental puede considerarse una subversión



Imagen 25. Delville, *La Escuela de Platón*
(óleo sobre lienzo, 260 x 605 cm), 1898.
París, Musée d'Orsay.

de *La Academia de Atenas* (1510-1512) pintada por Raffaello Sanzio (Urbino, 1483-Roma, 1620) y presidida por Platón y Aristóteles en la *Stanza della Signatura* del Vaticano, la misma donde pintó *El Parnaso* (1511), de tendencia bucólica y arcadizante, donde Apolo ocupa el centro de la escena rodeado de las Musas.



Imagen 26. Rafael, *La Academia de Atenas* (fresco, 500 x 770 cm), 1510/1512. Vaticano, *Stanza della Signatura*.



Imagen 27. Rafael, *El Parnaso* (fresco, s/d x 678 cm), 1511. Vaticano, *Stanza della Signatura*.

La pintura de Delville estaba destinada a la Sorbonne, aunque por cuestiones obvias nunca se colgó allí. Diviniza a Platón, comparándolo con Jesús, y toma el tema de la androginia desarrollado por Péladan como símbolo de perfección espiritual, aunque la connotación homoerótica es evidente, lo mismo que su conexión con los movimientos literarios que he nombrado, reaccionarios contra la concepción utilitaria de la literatura predicada por el Realismo, especialmente negativa en el género poético. Esa búsqueda de modernidad poética se articulaba con otros reclamos, tanto formulados al Realismo como al Positivismo filosófico y al conformismo burgués.

Todos estos movimientos de origen literario fueron franceses, más específicamente parisinos. Algunos artistas fueron tratados como *dandies* refinados y elegantes. Otros marginados, muchas veces por su orientación y prácticas sexuales, y considerados literalmente *malditos*. El *Parnasianismo* surgió a principios de la década de 1860, en torno a Théophile Gautier (Tarbés,

1811-Neuilly-sur-Seine,1872)y Leconte de Lisle (Saint-Paul, 1818-Voisins-le-Bretonneux, 1894), y la revista *El Parnaso contemporáneo*. Fieles al lema de “el arte por el arte”, rechazaron tanto el subjetivismo romántico como el compromiso político y se centraron en la perfección formal. Entre estos poetas cuya influencia sería fundamental para los artistas homosexuales y arcadistas, ocupan un lugar destacado Charles Baudelaire (París, 1821-1867), Stéphane Mallarmé (París, 1843-Valvins, 1898), Paul Verlaine (Metz, 1844-París, 1896) y Arthur Rimbaud (Charleville, 1854-Marsella,1891).

El Decadentismo fue al principio una denominación despectiva y difusa, derivada de “decadente”. La extraordinaria obra de Oscar Wilde fue así considerada, sobre todo a partir del estreno de *Salomé*,⁴ y fundamentalmente después de su caída del pináculo de la fama, aunque, como sabemos, el escritor y orador aplicaba a menudo la impecable elegancia de su lenguaje para referirse a temáticas “serias” y “comprometidas”, así como al tratamiento de historias nada “decadentes”, como en sus cuentos *El príncipe feliz* o *El ruiseñor y la rosa*, donde la muerte no se relaciona con la decadencia, sino con una elección heroica y generosa.

Verlaine fue la cabeza de los decadentistas, sobre todo a partir de la publicación en 1884 de *Los poetas malditos*. Los separaban de los parnasianos la ausencia del ideal clásico y la justificación del arte por el mismo arte (lo que indica el proceso poético/político de Verlaine, quien al principio fue parnasiano, así como la labilidad de las fronteras en estos movimientos coetáneos que desembocarían en el Surrealismo).

En general, el Decadentismo atacaba la moral y las costumbres burguesas. La obra paradigmática del movimiento fue *À Rebours* (*A contrapelo*) de Joris-Karl Huysmans (París, 1848-1907), publicada en 1884. Su protagonista, el duque Floressas des Esseintes, se encierra en una casa de provincias, con el objeto de sustituir la realidad por el sueño de la realidad, tema (el de la sustitución) retomado de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert (Ruán, 1821-Croisset, 1880), publicada en 1857, y en un sentido más general, de la tradición barroca de confusión entre sueño/ficción y realidad, paradigmáticamente expresada por Calderón de la Barca (Madrid, 1600-1681) en *La vida es sueño* (1635) siguiendo un eje desde Cervantes y Shakespeare en adelante, que atraviesa en el siglo XIX corrientes como el romanticismo y el simbolismo.

⁴ Wilde no pudo estrenar la obra en Londres por ser considerada inmoral y escabrosa. Lo hizo en París, sustituyendo el amor entre dos hombres por otro heterosexual. La obra no se estrenó en Londres hasta 1931.

Su posición en lo que respecta a la continuidad entre arte y vida los acercaba a personajes excéntricos, sea porque practicaran el dandismo, se lanzaran a la aventura o contactaran con lo esotérico y lo exótico. Pongo como ejemplo dos escritores decadentistas, uno francés y el otro inglés: Jules Barbey d'Aurevilly (Saint-Sauveur-le-Vicomte, 1808-París, 1889) y sir Richard Francis Burton (Torquay, 1821-Trieste, 1890). El primero debe su fama a su fuerte presencia icónica en el *Tout Paris* finisecular gracias a sus impecables atuendos. El segundo era el típico aventurero, interés que aunaba a sólidos conocimientos sobre cultura africana y al manejo de casi treinta lenguas. Fue traductor al inglés de *Las Mil y una Noches* y del *Kama Sutra*.

En el continente modélico de Occidente, próximo a la catástrofe bélica, convivían celebración, industrialismo, transgresión, crítica, explotación, utopía y cientificismo, conformando una trama compleja y a menudo incoherente, donde la denominación “excéntrico” pasó a denominar aquellos homosexuales más o menos “tapados” (el término “homosexual” no existió hasta el siglo XX), que aprovechaban los viajes para disfrutar de sus cuerpos, condenados como estaban a la sordidez en las metrópolis.

El Simbolismo en las artes visuales, quizás por su proveniencia literaria, les dio acogida a sus temas e intereses, de manera más o menos velada, en lo que tuvo una importancia capital Freud y su revitalización del sueño y su carácter simbólico y erótico (*La interpretación de los sueños* fue publicada en 1900), la libido, la incorporación a la psique de la vida inconsciente, las teorías del cumplimiento del deseo y la represión, el complejo de Edipo, la articulación entre lo erótico y lo tanático, la propuesta de un método que permitiera a lo reprimido aflorar a la conciencia, etc.

En sentido estricto, la denominación “Simbolismo” fue creada por el poeta Jean Moréas (Atenas, 1856-París, 1910) en su *Manifiesto Simbolista*, publicado en Le Figaro en 1886, donde declaraba que el principio esencial del arte era vestir la idea de forma sensual, dando expresión verbal o visual a lo místico y oculto. Los simbolistas, en general, priorizaban la sugerencia y la evocación, y pensaban que el color, la línea y otros elementos visuales podían expresar ideas, tratando de resolver el conflicto entre los mundos espiritual y material. Los temas tratados por este movimiento, estilísticamente ecléctico, aglutinaron artistas muy diferentes, como Gustave Moreau (París, 1826-1898), Pierre Puvis de Chavannes (Lyon, 1824-París, 1898) y Odilon Redon (Burdeos, 1840-París, 1916), conectados en Francia con movimientos artísticos y esotéricos, como los *Nabis*, la Teosofía o la *Rose-Croix* a la que ya me he referido. En otros países europeos, surgían corrientes con búsquedas similares, como la *Hermandad Prerrafaelita* en Inglaterra, fundada por Dante Gabriel Rossetti (Londres, 1828-Birchington-on-Sea, 1882), William Holman Hunt (Londres, 1827-1910) y John Everett Millais (Southampton, 1829-Londres, 1896),

el *Simbolismo italiano*, con pintores como Gaetano Previati (Ferrara, 1852-Lavagna, 1920) o el polaco con Wilhelm Kotarbinski (Nieborów, 1848-Kiev, 1921) como principal referente.

El arcadismo, como el orientalismo (cfr. Said, 2008), fue tanto una estructura de sentimiento centrada en la imaginación como un punto de fuga e inspiración privilegiado para muchxs de estxs literatxs y artistas visuales. Mundo distante y fundante, desprovisto de espesor histórico, no pertenecía propiamente al pasado. Muchxs ciudadanxs más o menos cultxs de las metrópolis, que irradiaban su influencia a las provincias y colonias, leían historias cargadas de simbolismo en libros, folletines y periódicos. Conocían y admiraban el arte clásico, tanto por las colecciones de los museos diseminados en toda Europa como gracias a los avances registrados en las técnicas reproductivas a partir de la introducción de la fotografía. Consideraban la cuna de la civilización occidental eterna e inmutable, viva aún en las tierras y los mares donde se había desarrollado la experiencia canónica de perfección.

El "humanismo" fue asimismo una invención legitimante decimonónica, creada por el teólogo y educador alemán ciceroniano Friedrich Immanuel Niethammer (s/d, 1766-s/d, 1848) para referirse a la enseñanza centrada en el estudio de los clásicos griegos y latinos, apartándose en varios puntos de los ideales ilustrados. Partía del término "humanista", de uso común en las universidades italianas para referirse a los profesores de humanidades o *studia humanitatis*. El aprendizaje de los clásicos capacitaba para hablar, argüir y redactar con lógica y distinción. El método (de origen educativo y no filosófico, como el ilustrado) coincidía en varios puntos con las siete Artes Liberales, vigentes en Roma y durante toda la Edad Media, que se encontraban divididas en el *Trivium*, concerniente a la elocuencia (gramática, retórica y dialéctica) y el *Quadrivium*, relativo a las matemáticas (aritmética, música, geometría y astrología).

Esta noción fue empleada en los centros educativos de la élite europea. Inglaterra marcaba la excelencia académica planetaria y atraía como un imán a jóvenes de todo el mundo que aspiraban a ocupar un lugar importante en la sociedad, particularmente después de la muerte de Victoria en 1901, en la década eduardiana. Venían a educarse en la cuna de la revolución industrial incluso los vástagos de prominentes familias coloniales, futuros cipayos británicos. Tanto en Oxford como en Eaton o Cambridge, las clases altas educaban a sus vástagos para dirigir y subordinar las masas en el futuro.

La educación era una experiencia donde los vínculos afectivos familiares eran reemplazados, al menos en gran medida, por los de camaradería, ya que los estudiantes vivían en los campus y

a menudo compartían habitaciones. Veían sólo en ciertas ocasiones a sus parientes, llevando muchas veces de visita a sus espléndidas residencias de veraneo a alguno de sus camaradas.

Todo este proceso de instrucción, donde los profesores humanistas ocupaban lugares destacados, puede pensarse en términos antropológicos como un rito iniciático, donde la etapa liminar de separación o intermedia, según la terminología de Arnold Van Gennep que emplea Victor Turner, era vivida en un contexto de gran intimidad, absolutamente diferente al vigente en la estructura, regida por códigos estrictos en cuanto a lo que era comportamiento corporal. El poder de la pertenencia se afianzaba en la adquisición de conocimientos exclusivos y herméticos para la mayoría (como el manejo de lenguas muertas), y en su puesta en acto en lo que Marcel Mauss pensaría como “técnicas corporales”, ciertos modales (como la presentación del *self* o las maneras de mesa) y otros códigos corpóreos inconfundibles entre ellos, aunque indiscernibles para los ajenos a su círculo.

El lenguaje (tanto la *langue* como la *parole*) ocupaba un lugar relevante. Saber mantener una conversación con lógica, ingenio y elegancia, de acuerdo a la ocasión, el género, la edad del o de la alocutarix, revestía una capital importancia. Lo mismo sucedía con la escritura. Lo que hizo excepcionales a extranjeros como Henry James (Nueva York, 1843-Londres, 1916), Joseph Conrad (Berdyczów, 1857-Bishopsbourne, 1924) o Bronislaw Malinowsky (Cracovia, 1887-New Haven, 1942) fue tanto su contribución al arte y/o a la ciencia, como su manejo excepcional del inglés hablado por las clases altas.

El lenguaje era, en efecto, la llave de acceso y, a un tiempo, el capital simbólico más importante conferido a esa *communitas* académica, que establecía lazos invisibles de saber y poder perdurables. Y muchos *habitus* lingüísticos estaban fundados, en gran medida, en el conocimiento del griego y el latín, coeficiente que justamente señalaba la distinción con respecto a las otras clases sociales. El acceso a lo clásico era un proceso purificador que comenzaba y se nutría con lecturas tempranas, práctica que, como analiza Roger Chartier (1994), trazó una línea divisoria de la sociedad desde el boom editorial del siglo XVIII, aunque, obviamente, no leían lo que era asequible para todxs. Su usufructo era una muestra indudable de distinción y “elevación”, aunque en el universo desacralizado del capitalismo y la burguesía industrializada, ésta no aludía siempre al plano espiritual, sino a vivir por arriba y a expensas de lxs menos privilegiadxs, como ideología que enmascaraba y amparaba el sometimiento con sentimientos supuestamente nobles.

El período de separación culminaba con lo que se conocía como *Grand Tour*, un traslado generalmente controlado (aunque de manera lável) por un preceptor, que siempre incluía *Arcadía*.

Conocimiento y erotismo confluían para estos jóvenes graduados que, por fin, salían del confinamiento liminar y se reagregaban a la sociedad, sin entrar en contradicción con cuestiones morales. Lo eternamente bello era garante de un sentido de trascendencia que habilitaba sus búsquedas y aprendizajes, “elevando” ciertas prácticas a otro plano ajeno a la condena social y la hipocresía de las clases altas. En sus países nativos, la honorabilidad era salvaguardada por la religión, la familia y la clase, con argumentos provenientes de esferas de conocimiento tan variadas como la medicina, el derecho o la biología, codificando estrictamente lo conveniente para la clase dirigente, impuesto de manera más o menos encubierta e intersticial a lxs menos favorecidxs que la servían, cultivaban sus campos o alimentaban a sus hijxs y máquinas.

La experiencia iniciática del viaje permitía “perversiones” no compatibles con su género y clase, amparados por la distancia y, muchas veces, por su supuesta superioridad fálica, intelectual, étnica y tecnológica, la misma que permitía la esclavitud, el colonialismo, la opresión patriarcal, etc. La distancia, aunque eclipsada en esa época por inventos como el ferrocarril, el telégrafo sin hilos o los buques propulsados por máquinas de vapor, ocultaba y disimulaba las experiencias en el extranjero, y éstas no amenazaban, por tanto, sus privilegios.

Aunque fuera invisible o inconsciente la trama hegemónica que sustentaban, penetraba capilarmente en la construcción y el mantenimiento de binarismos mantenedores de las desigualdades, justificando y permitiendo el adiestramiento mental y corporal de lxs oprimidxs, explotadxs de manera económica, genérica, étnica, colonial, etaria, etc.

La cuestión de género, por ejemplo, maniobrada por la sociedad patriarcal, expulsaba con el apoyo de la ciencia cualquier anormalidad o “escabrosidad” que no cupiese en el esquema binario hombre/mujer de manera inequívoca. Los anómalos buscaban refugio, amparados por una interpretación *sui generis* del “humanismo” caracterizado más arriba, en esas tierras donde había nacido la Belleza que todxs respetaban, veneraban y no cuestionaban, ya que la delectación de la misma funcionaba como rasgo de distinción y respaldo de clase.

Arcadía era visitada o imaginada por los artistas e intelectuales expulsados, marginados o execrados por los miembros respetables de la sociedad, que juzgaban como un crimen el ejercicio de ciertas prácticas cuando éstas se visibilizaban, pero que las encontraban razonables

y hasta previsible cuando mediaba el traslado a lo distante y lo distinto, coincidente en el sistema colonial con lo inferior y lo dominado. Esta justificación se debía en gran medida a que las clases altas creían protagonizar un segundo *Risorgimento*, respaldo de su derecho *natural* a expandir su cultura “superior” como herramienta del proceso de civilización.

Los burgueses cultivados de Europa finisecular admiraron la belleza del Renacimiento, del cual se sentían herederos, y la extendieron al Neoclasicismo y el Academicismo. Percibían la perfección en las formas normativizadas por el ideal de simetría, arreglo de todas las partes a un todo o plan establecido *a priori*, de probada eficiencia, valorizando, por tanto, el *diseño* o dibujo. Éste, mediante la línea y el cálculo, permitía la concreción de formas cerradas e indiscutibles, que complacían sus sensibilidades porque se articulaban con otras cuestiones igualmente clausuradas que nada tenían que ver con lo bello o su gusto educado para discernirlo, pero donde también parecía necesaria o inevitable la imposición de la separación y la regla, compatible con cuestiones axiomáticas como la invención de bordes “transparentes” que marcaran las fronteras de los Estados nacionales, o la partición binaria que determinase una u otra sexualidades.

El prestigio de la forma ideal clásica y sus categorías apriorísticas recuperadas y vigorizadas por Kant, regían las apreciaciones sobre lo que era digno de ser considerado bello o, en un sentido más específico, artístico, a pesar de los esfuerzos realizados en el siglo anterior para explicar su índole empírica y sensorial por Johann Joachim Winckelmann, a quien ya me he referido en relación con el *Apolo Belvedere*, y Alexander Baumgarten (Berlín, 1714 - Frankfurt, 1762). El primero fundó una historia del arte científica, basada en la Arqueología, aunque sus admirativas percepciones del desnudo masculino marcaron de subjetividad ese carácter. El erudito alemán estaba enamorado de la desnudez de esos cuerpos viriles de mármol que imaginaba blancos, porque en su época se desconocía aún que las esculturas y la arquitectura griegas eran policromas. Su marmórea y distante corporeidad, una pátina involuntaria de clasicismo dejada por la erosión del tiempo, satisfacía su necesidad de espiritualidad y disfrazaba su deseo erótico. Como aclara en el prólogo de su obra más famosa, el objeto de la historia del arte “es remontarse hasta los orígenes, seguir sus progresos y variaciones hasta su perfección, marcar su decadencia y caída hasta su desaparición” (Winckelmann, 1999, p. 35).

Baumgarten fue el primero en usar el término “estético” en *Aesthetica* (1750 -1758); su principio fundamental era acceder a la belleza utilizando los sentidos. Raymond Williams nos muestra el ambiente cultural donde el alemán desarrollaba su pensamiento, para comprender cabalmente

la audacia de sus formulaciones. La ciencia de la belleza era percibida hasta entonces como subsidiaria de otras áreas, como una teoría del gusto, de las bellas artes, etc. No como una esfera independiente de conocimiento, con su objeto y su método particulares. Él aportó una nueva metodología, distinta a la teoría del discernimiento, lo que fue muy discutido en su época. El pintor William Hamilton (s/d, Inglaterra, 1751-1801), por ejemplo, todavía creía que "apoláustico" (*apolaustic*) habría sido más apropiado para designar lo "estético" (Williams, 2000b, p 124).

El ideal artístico de la época, como puede verse en la propuesta de Hamilton, era apolíneo y se centraba, por tanto, dando la razón a Winckelmann (y antes que él, a los propios griegos), en el desnudo masculino.

Arcadismo es una noción que puede verse en consonancia con las búsquedas mencionadas en movimientos como el Simbolismo, inspiradas formal y conceptualmente en la antigüedad clásica, en divergencia con el *ethos* victoriano, y que se materializaron durante los últimos años de la reina y su muerte, ocurrida, como dije, en 1901. El reinado de Eduardo constituyó, sin duda, un ambiente más propicio para la evocación de culturas paganas.

Alentaba por entonces una fantasía europea septentrional, la bisexualidad que aún regía en el sur, donde la cultura grecorromana sobrevivía (como en *Arcadia*), y esta ilusión, que tenía que ver tanto con la belleza ideal como con el deseo carnal, se sostenía icónicamente, como en Grecia, con la referencia divina de Apolo. Sabían tanto por representaciones visuales como por textos que los griegos pensaban a éste como un varón perfectamente bello, porque su cuerpo se ajustaba a normas de proporción que participaban en la divina belleza de las matemáticas, y esa exquisitez lo habilitaba para amar y ser amado por hombres y mujeres por igual.

Esa seducción morbosa que ejercía sobre el Norte europeo el mundo del Mediterráneo, especialmente Grecia, el sur de Italia y el norte africano, se justificaba en el caso de los homosexuales o simples "curiosos" que hallaban en él una válvula de escape para ciertas pasiones no confesadas en su condición "oficial" de heterosexuales, pero que eran vistas como normales o previsibles en su traslado a esos lugares, como anticipé más arriba.

El viaje les permitía tanto la comprensión de la perfección como el disfrute sexual de los jóvenes cuyos antepasados habían sido los modelos de las obras que los deslumbraban.

Muchos artistas e intelectuales de la élite veían en el viaje al sur del continente una fuga romántica, como las drogas o el suicidio. Otros lo realizaban por razones ocupacionales relacionadas con

la dominación colonial, como, por ejemplo, el ejercicio de cargos diplomáticos o en sociedades como la *Compañía de las Indias*. Entre ellos se encontraban muchos homosexuales, a veces alejados o exiliados por algún escándalo relacionado con el descubrimiento de su “aberración”. En *Arcadia* se veía con indulgencia a estos viajeros ricos y excéntricos, que a menudo eran bien admitidos en los lugares donde se instalaban de manera transitoria o permanente por su generosidad con los muchachos locales (y por extensión con sus familias). Además, la legislación al respecto no era tan severa como en las principales metrópolis, con respecto a las cuales mantenían una posición marginal.

Los viajes permitían experiencias homoeróticas sin que éstas fuesen vistas como tales en las grandes naciones industrializadas. Los blancos, cristianos y heterosexuales colonizadores, intransigentes al respecto en sus patrias de origen, las toleraban o ignoraban mientras no fueran visibles. Cuenta Gustave Flaubert (Ruán, 1821 - Croisset, 1880) en una carta a su amigo Louis Bouilhet fechada en El Cairo el 15 de enero de 1850:

Puesto que hablamos de maricas, te diré lo que sé al respecto: Aquí está muy aceptado, se confiesa la sodomía y se habla de ello en la mesa. Algunas veces se niega un poquito, entonces todo el mundo te riñe y acabas por confesar. Puesto que viajamos para instruirnos, encargados de una misión gubernamental, hemos considerado deber nuestro abandonarnos a ese modo de eyaculación. La ocasión no se ha presentado aún, sin embargo, la buscamos. Es en los baños donde eso se practica. Reservas el baño para ti (cinco francos, incluidos los masajistas, la pipa, el café). Sabrás por lo demás que todos los chicos de los baños son maricas. Los últimos masajistas, los que vienen a frotarte cuando todo ha terminado, son ordinariamente mozos muy simpáticos. Divisamos uno en un establecimiento muy cerca de dónde estábamos. Hice reservar un baño para mí solo (Flaubert, 2004, p. 184).

Como exterioriza este Flaubert íntimo, con una mirada atravesada por el colonialismo, la homosexualidad era depositada en quien ejercía el rol pasivo, el “marica”, que recibía una paga por sus servicios y era un oprimido en la red de relaciones tejidas por los poderes patriarcales y los de las potencias coloniales, que se sostenían mutuamente en la sociedad capitalista.

Algunos artistas e intelectuales que fueron “descubiertos” en las ciudades donde vivían, fueron severamente reprobados y condenados como criminales. Expulsados de ellas, los más pudientes se instalaron con sus *villas en Arcadia* como una “Tierra Prometida”, atrayendo las visitas de las y los *bon-vivants* de la *high society* internacional, errantes por el Mediterráneo, el Egeo, el Adriático y el Tirreno, que contribuían a su regreso con relatos, dibujos, fotografías y diversos *souvenirs* a incrementar su mítico y pecaminoso prestigio.

En un principio, los desterrados eligieron la isla de Capri, frente a Nápoles, como lugar de residencia, como el alemán Paul Höcker (Oberlangenau, 1826-Munich, 1910), un importante pintor modernista que protagonizó la Secesión de Munich (1892), antecesora de las de Viena (1897) y Berlín (1898). Lo perseguía el escándalo, ya que en 1897 se lo acusó de pintar a la Virgen María tomando como modelo a un *escort*. En la isla, residía en una hermosa *villa*.

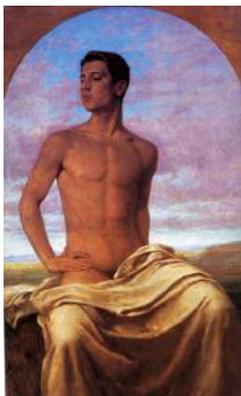


Imagen 28. Höcker, *Nino Cesarini* (óleo sobre lienzo, 200 x 332 cm), 1904. s/d



Imagen 29. Höcker, Portada de *Jugend* vol. 44, 1910. Esa publicación de Munich (1896-1940) fue portavoz del Modernismo, llamado en Alemania *Jugendstil*.



Imagen 30. Höcker, *Nino Cesarini en Villa Lysis*. s/d.

En Nápoles se instaló a mediados de la década de 1870 el fotógrafo Wilhelm Plüschow (Wismar, 1852-Nápoles, 1930), quien italianizó su nombre por “Guglielmo”, especialista en desnudos masculinos entre clasicistas y simbolistas claramente homoeróticos, al igual que los de su primo establecido en Taormina, el barón Wilhelm von Gloeden (Mecklemburgo, 1856-Taormina, 1931).



Imagen 31. Plüschow, *Nino Cesarini como mártir*. s/d.

Pero no todo era paradisíaco en *Arcadia*, ya que no era visitada exclusivamente por personas tolerantes y *gay-friendly*. La discriminación y el escarnio llegaban transportados como equipaje en las mentes de los viajeros “respectables”. Oscar Wilde (Dublín, 1854-París, 1900) había sido expulsado de la sociedad inglesa en la plenitud de su fama y luego de un célebre juicio, ignominiosamente encarcelado y condenado a trabajos forzados. El gran escritor irlandés había pasado dos años en la cárcel, condena que fuera el resultado de un famoso juicio en 1895.



Imagen 32. Oscar Wilde y *Bosie*, s/d.

Visitó Taormina en 1897, en busca del clima arcadio, que evoca en su poema *Charmides*, de 1881, quizás para redimir su fina sensibilidad atormentada por el escarnio y también para distanciarse de lord Alfred Douglas (*Bosie*), con quien sostenía una relación conflictiva y cuyo padre, el marqués de Queensbury, lo había denunciado y motivado su encarcelamiento.⁵

Douglas, marqués de Queensbury. Insultó a Wilde públicamente, acusándolo de sodomía, lo que desencadenó una querrela, que luego de varias peripecias culminó con un juicio que le enfrentó al marqués en 1895, en el que Wilde fue encontrado culpable de “grave indecencia” y

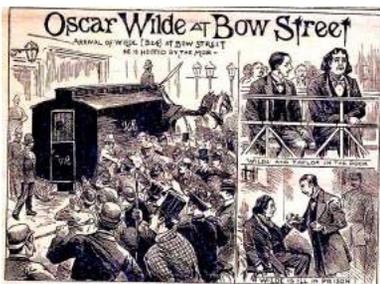


Imagen 33. Litografía de un periódico de la época sobre el juicio a Wilde.

Pronto llamó a su lado a su amante, quien llegó a Nápoles en septiembre de ese mismo año, instalándose ambos en Capri en la Villa Giudice, situada en la colina Posillipo. Poco duró la convivencia, pues en octubre Wilde regresó a Nápoles, mientras Bosie quedó en Capri. Poco después, Wilde se mudó a Taormina para visitar a Gloeden, con quien permaneció y asistió un

mes, aprendiendo fotografía y adornando y maquillando a los adolescentes, que en general posaban para él como *tableaux vivants*, antes de ser tomada la foto. En 1898 se fue a París, donde escribió: “Cambiar mi vida hubiera sido equivalente a admitir que el amor uranio es ignorable. Para mí es noble, más noble que otra forma”. Regresó a Italia (esta vez a Génova), donde se enamoró de un joven, y en mayo de 1899 se encontraba nuevamente en París, donde murió en 1900, luego de un último viaje a Palermo; desde Roma escribió a su amigo Robbie el 16 de abril:

Has oído hablar de Monreale, con sus claustros y la catedral. A menudo, íbamos en carruaje, y los cocheros son muchachos maravillosamente esculpidos. En ellos, no en los caballos sicilianos, vemos la raza... También me hice amigo cercano de un joven seminarista que vivía en la catedral de Palermo, él y otros once, en pequeñas habitaciones bajo el techo, como pájaros (Wilde, 2003, p. 498).

Cuenta Roger Peyrefitte (Castres, 1907-París, 2000) una triste anécdota en su biografía novelada de Jacques d’Adelswärd-Fersen (París, 1880-Capri, 1923),⁶ quien debe su reputación a sus espléndidas recepciones en el centro gay que era Villa Lysis y a su hermoso camarero Nino

encarcelado por dos años. Luego de una estancia en Capri (es el momento que relata Peyrefitte), se instaló unos meses con Douglas en Nápoles, y finalmente en París, donde murió en la soledad.

⁶ El barón Adelswärd-Fersen (París, 1880-Capri, 1923) era un escritor acusado en 1903 de realizar orgías con adolescentes. Cuando salió de la cárcel, se trasladó a Capri, donde vivía con Nino Cesarini, a quien había conocido en Roma cuando este último tenía 14 años. El joven era de extraordinaria belleza y fue retratado por los artistas del círculo de su amante, con quien convivió hasta su muerte

Cesarini (Roma, 1889-1943), a quien retrataron en numerosas oportunidades Paul Höcker, Guglielmo von Plüschow y otros homosexuales aglutinados por el rico escritor, cuyos méritos literarios eran tan mediocres como el paisaje de la isla, carente de panoramas y playas atractivas. Su principal encanto era y sigue siéndolo la Gruta Azul, descubierta en 1826, mítico escenario del desenfrenado apetito sexual y la sevicia de Tiberio, quien por instalar allí su Villa Jovis, hizo de la isla un centro relevante de *Arcadia*.

La biografía refiere un encuentro que Jacques, un adolescente bastante despabilado, tuvo con Wilde en 1897, en un viaje que hacía con su madre. Se encontraba dispuesto a comer en un restaurant de Capri con un señor muy culto que, en realidad, quería llevarlo a la cama (o donde fuese). En un momento, entró al local el autor de *El retrato de Dorian Gray*, acompañado por lord Alfred Douglas (Worcestershire, 1870-Saint Andrews, 1945).

300

Jacques, impresionado, miraba a esos dos personajes que la suerte le hacía encontrar en Capri. Se dirigían a una mesa libre cuando un inglés llamó al *maître* para decirle en voz alta: -Si esos señores comen aquí, me voy inmediatamente-. Hizo el ademán de levantarse; los otros ingleses lo imitaron. Hubo un momento de estupor. Oscar Wilde y Alfred Douglas vacilaban en sentarse. El *maître* se acercó a ellos con una resolución cortés.

-Discúlpenme, señores -les dijo- todas las mesas están reservadas (Peyrefitte, 1960, pp. 21-22).

Otro artista calumniado, ridiculizado y denigrado una generación anterior a la de Wilde por su “inversión” que se refugió en *Arcadia*, de la cual fue el principal referente, fue el poeta alemán August von Platen (Ansbach, 1796 -Siracusa, 1835), cuyo estilo articuló el romanticismo con un simbolismo clasicista. Debía su prestigio a su perfección en el manejo del soneto clásico, que le fue reconocida por escritores muy diversos, como Johann Wolfgang von Goethe (Francfort, 1749-Weimar, 1832), Thomas Mann (Lübeck, 1875-Zürich, 1955), André Gide (París, 1869-1900) y Julien Green (París, 1900-1998). Se atrevió a confesar públicamente su homosexualidad en 1818, aunque decía que su amor era platónico y asexual, una manera de protegerse de las sanciones legales a su “vicio”. Como dice Villena en el prólogo de una reciente edición de sus poemas, “ello hizo de él, por natural desdicha, un hombre melancólico, acusado y polémico. También un fracasado. Un ser doliente, un apasionado de la vida y el amor, condenado a la

imposibilidad de amar” (en Platen, 1999, p. 9).

Thomas Mann (1975) le dedicó un ensayo en 1930, donde cita una visita hecha por Félix Mendelssohn (Hamburgo, 1809-Leipzig, 1947) a Platen durante un viaje a Nápoles realizado por el músico en 1831, que muestra hasta qué punto había sufrido Platen, quien a los 35 años (4 antes de su muerte), le pareció “un viejecito acartonado” (p. 186).

Se envolvió en un escándalo con Heinrich Heine (Düsseldorf, 1797-París, 1856), radicado en París, cuyo contexto era la polémica entre clasicismo y romanticismo, pero donde la discriminación tuvo un lugar descollante por parte de ambos antagonistas. En 1819, Goethe publicó *Diván de Oriente y Occidente*, su última antología crítica, dedicada a la poesía lírica persa, particularmente al poeta Hafez de Shiraz (Shiraz, actual Irán, 1325- 1389).

Platen, gran estudioso y admirador de Oriente, leyó esta obra cuando tenía 23 años. Había llegado a dominar formas poéticas amatorias de Hafez como el *ghazel*, originario de Arabia en el siglo VII y trasladado a Persia en los siglos XI y XII. Esto constituía una de las razones de la admiración que le profesaba Goethe, quien, aunque tuvo que referirse a la pederastía, tema habitual en la poesía persa, aclaró que se trataba de un amor ideal, seguramente por las mismas razones que llevaban a Platen a declararse asexual.

El escándalo estalló en 1827, cuando Heine publicó una crítica al orientalismo en la poesía. Platen se sintió tocado, y escribió en 1828 una comedia satírica llamada *El Edipo romántico*, donde agredía y degradaba el origen judío de Heine. Éste replicó en 1830 en el último capítulo de *Reisebilder*, llamado “Baños de Lukka”, donde atacó ferozmente a Platen, “más hombre de culo que de cabeza”. Eso en un contexto donde, como muestra Laqueur (1994), se dibujaban más que nunca con argumentos “positivos” las diferencias entre dos sexos unívocos, y se negaba y condenaba a la inexistencia social lo que quedaba fuera o contradecía el binarismo:

Hacia 1800, escritores de toda índole se mostraron decididos a determinar diferencias fundamentales entre los sexos femenino y masculino. Se oponían a Galeno y Aristóteles. No sólo son sexos diferentes, sino que son distintos en todos los aspectos imaginables del cuerpo y del alma, en todos los aspectos físicos y morales (p. 23).

En 1824, Platen viajó a Venecia; en 1826 abandonó definitivamente Alemania, y luego de vivir en distintos lugares de Italia, especialmente Nápoles, se radicó finalmente en Siracusa, donde murió

a los 39 años. Su bella poesía, atravesada por el homoerotismo, juega con la enigmática relación entre el conocimiento de la belleza y la muerte, temática que se vigoriza en Italia, donde descubre la plenitud de la vida, y donde produce, según muchos, los sonetos más perfectos escritos en alemán. Sus poemas transmutan la búsqueda romántica heterosexual de la *Amada*, inalcanzable por definición, por la del *Amigo*, cuyo amor es igualmente irrealizable, dado que lo concibe como lo vive, una mezcla de devoción por la belleza, sufrimiento erótico, culpa y persecución social. En *Tristán*, expone el tema que lo obsesiona, la relación de la belleza con la muerte.

Quien con sus propios ojos ha visto la Belleza,
se ha entregado en los brazos de la muerte;
para ningún servicio es apto ya en el mundo;
y temblará no obstante ante la muerte,
quien con sus propios ojos ha visto la Belleza.

Entre penas de amor permanecerá siempre,
pues sólo un loco puede esperar que, en el mundo,
se llegue a disfrutar de impulso semejante:
Aquel al que alcanzó Belleza con su dardo,
entre penas de amor permanecerá siempre.

Ah, deseará secarse como los manantiales,
en cada soplo de aire aspirar un veneno,
y oler la muerte en cada flor: Aquel
que con sus propios ojos contempló la Belleza,
ah, deseará secarse como los manantiales.
(Platen, 1999, p 73.)

A raíz de *Tristán*, Thomas Mann (1975) realizó el siguiente comentario: “esta pieza dice tanto sobre él, resulta tan reveladora de su naturaleza entera, que se puede identificar al poeta con el poema, con él y con su título” (p. 183).

La grandeza del poeta no reside para Mann sólo en su perfección formal, sino en la profundidad de su planteo, en la relación que Platen traza entre el espíritu y la vida, que se realiza en la belleza y la muerte. “La muerte, la belleza, el amor, la eternidad, son vocablos

simbólicos del alma, esta maravilla psíquica platónica” (p. 185).

La biografía novelada (como la de Adelswärd, pero escrita en primera persona del singular, supuestamente por su personaje) llamada *El barón de Gloeden* de Roger Peyrefitte (1971) comienza con las siguientes palabras: “Hoy, 16 de setiembre de 1926, cuento la respetable edad de setenta años y, dado que estoy en Taormina desde los veinte, hace, pues, medio siglo que vivo en el mejor de los paraísos” (p. 63).

Ya me he referido al barón y su relación con su primo *Guglielmo*, instalado en Nápoles. Ambos fueron precursores de la fotografía al aire libre. Gloeden amaba a Platen tanto como Goethe y Mann. Prueba esta reverencia una fotografía, compuesta junto a la tumba del maltratado poeta, enterrado “en el mejor de los paraísos”, que retoma la idea de *Arcadia* como paraíso divino y como *memento mori*.

Imagen 34. Von Glöden, s/d, c. 1900.



En la biografía de Peyrefitte, “Gloeden” relata que aprendió la técnica fotográfica de Virgilio, su primer amante en Taormina. Con la intención de darle un oficio, le compró una cámara y le pagó lecciones, que a su vez le transmitió Virgilio, quien terminó estableciéndose de manera independiente como fotógrafo. Otras versiones que ya he mencionado al referirme a su primo *Guglielmo* dicen que aprendió la técnica de éste, con quien compartió modelos y experiencias *en plein air*.

El alemán fue el primer extranjero radicado en Taormina, un rincón de *Arcadia* que no tenía aún el prestigio de Capri o Nápoles, integrándose a su vida cotidiana; nunca se lo criticó por su relación con los jóvenes que fotografiaba desnudos, a veces también sus amantes. Las razones que explican la liberalidad de las costumbres, además de la legislación menos severa, eran la simple ignorancia y la generosidad del excéntrico extranjero, que precedió a quienes se instalaron en Sicilia años más tarde, estableciendo la costumbre de dejar a sus camareros como herederos. Convivían con ellos desde que eran muy jóvenes, como

Moro, camarero de Gloeden desde los 14 años.

Desconozco el momento y el modo en que el barón conoció el cuadro *Joven junto al mar* de Jean Hippolyte Flandrin (Lyon, 1809-Roma, 1864). Alumno de Jean Dominique Ingres (Montauban, 1780-París, 1867), había ganado el Premio de Roma en 1832. Vivió cinco años en Italia, a la que retornó enfermo en 1863, luego de una carrera notable (fue elegido miembro de la *Académie des Beaux Arts* en 1856), para morir en Roma.

Esta pintura, que casi inmediatamente se convirtió en un ícono homosexual, fue parte de su producción de 1835-1836, que envió a París, donde fue exhibida y luego alojada en el Louvre.

Imagen 35. Flandrin, *Joven junto al mar* (óleo sobre lienzo, 98 x 124 cm), 1835-36. París, Musée d'Orsay.



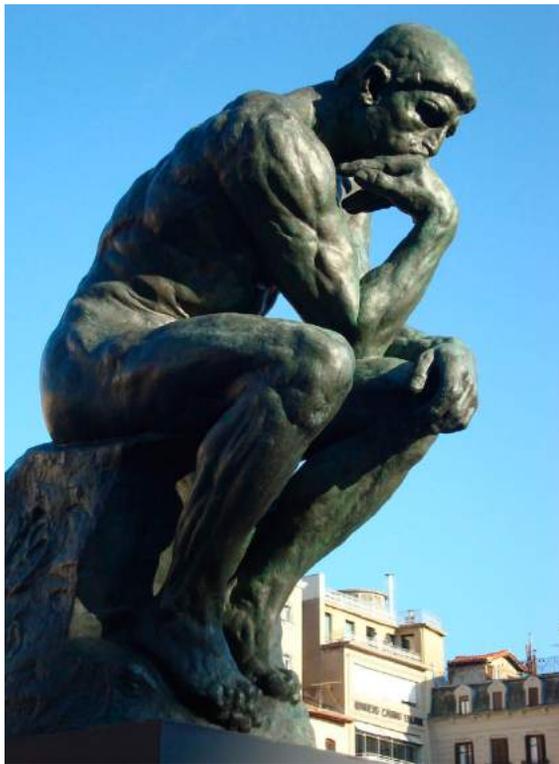
La composición se ajusta a cánones clasicistas. Domina el dibujo, al punto de contornear el cuerpo y cerrarlo, lo que contribuye a la separación entre la figura y el fondo, un paisaje marino visto desde un promontorio rocoso, pintado con esmero pero ignorado por la figura, que no lo contempla. El significado inquietante y ambiguo es romántico y anuncia el simbolismo, lo mismo que la presencia del círculo que forma el joven con su cuerpo desnudo. Éste fue utilizado por la iconografía para significar tanto el cielo como el

tiempo. Su movimiento, que se asimila al de los astros, es perpetuo e inalterable. Como símbolo de los ciclos celestes, es el signo de la armonía, lo que lo identifica con Apolo, quien también es un dios celeste, como inaugurador de cada día con su cuadriga. Su dimensión temporal alude tanto a la muerte como a la regeneración.

Algunos han relacionado esta figura con *El pensador* de François-Auguste-René Rodin (París, 1840-Meudon, 1917) de 1888. El escultor la realizó para coronar *La puerta del Infierno*, inspirada en *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, obra que quedó inconclusa. Representaba al Dante y se llamaba entonces *Le Poète* (El Poeta). La figura medía 76 cm de alto, y así fue exhibida. Fue

ampliada a sus actuales dimensiones en 1904. Quienes percibieron parentescos formales y de contenido entre esta escultura con la obra de Flandrin, interpretaban que el joven se encontraba aislado en sus pensamientos, y que posiblemente inspiró a Rodin para representar al poeta.

Imagen 36. Rodin, *El pensador* (bronce, 180 x 98 x 145 cm), 1880/1904.



París, Musée Rodin.

Esto encierra una verdad a medias. El prestigio de la imagen, su "aura" y su incorporación al imaginario homosexual no se deben tanto a su relación con el pensamiento, sino a la belleza efébrica y la ambigüedad sexual otorgada por el ocultamiento de los genitales, aunque sin duda se trata de un cuerpo masculino. Como dice Goldstein (1994), "el signo del cuerpo masculino es por supuesto el pene, o el falo hablando metafóricamente. Designa lo masculino, y su poder sexual habilita tanto el goce como la pena que llenan la literatura de todas las naciones" (p. 10).

No he encontrado menciones a las preferencias sexuales de Flandrin, aunque su gusto por Italia, al punto de decidir morir allí, lo mismo que otras obras suyas como la que nos ocupa nos hablan de ellas. Tendría razones de sobra

para ocultarlas, siendo miembro de la Academia Francesa.



Imagen 37. Flandrin, *Joven pastor sentado* (óleo sobre lienzo, 173 x 125,5 cm), 1834. Lyon, Musée des Beaux-Arts.

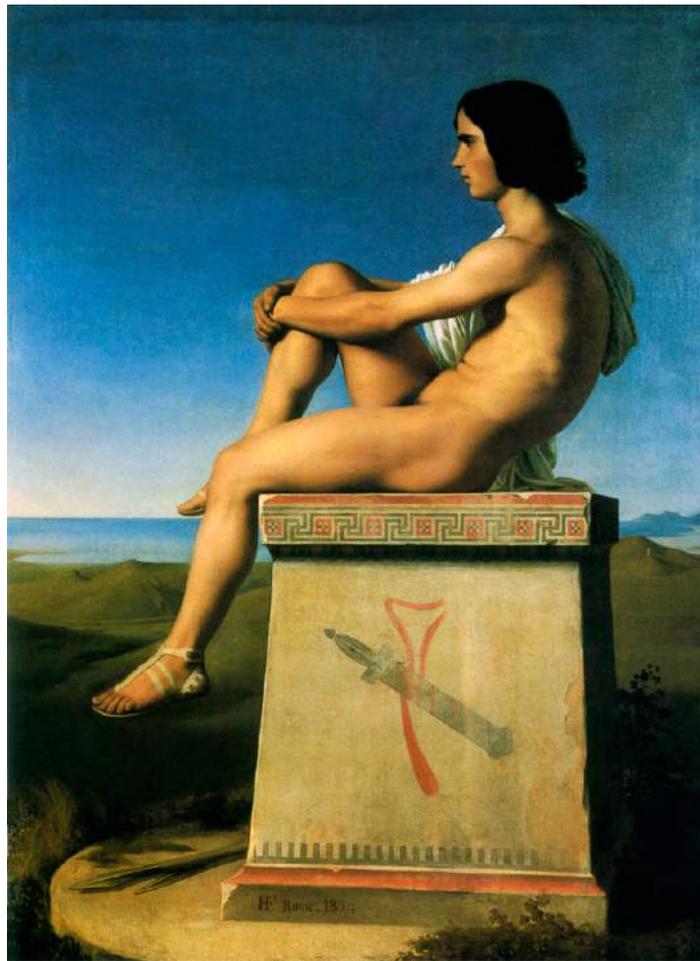
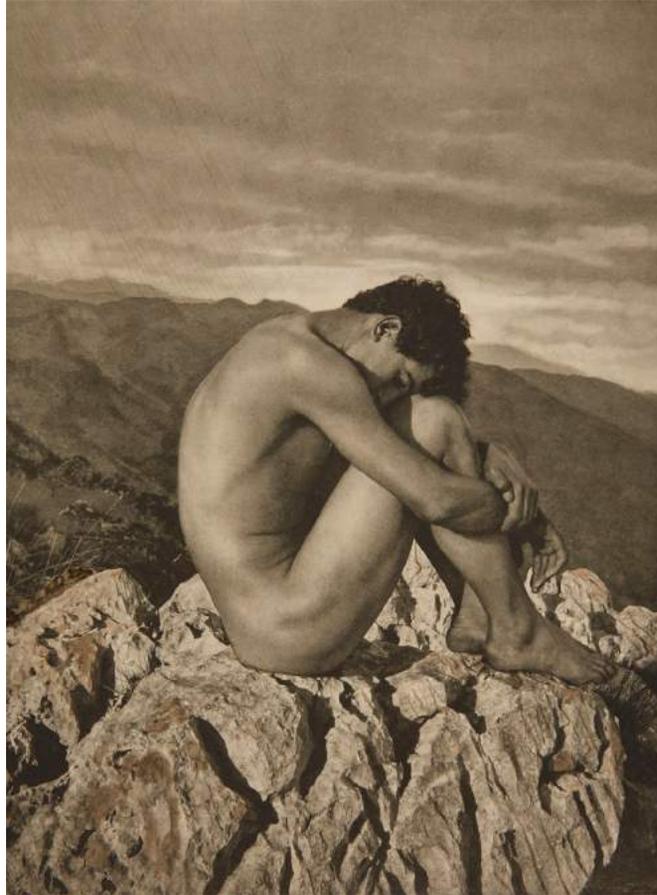


Imagen 38. Flandrin, *Polytes observando los movimientos de los griegos* (óleo sobre lienzo, 295 x 148 cm), 1834. Saint-Étienne, Musée d'Art et d'Industrie.

Gloeden, que evidentemente conocía *Joven junto al mar*, lo reprodujo en una foto en Taormina.

Imagen 39. Gloeden, *Caín*, ca. 1900.



Sustituyó el paisaje marino, situando al modelo en un ambiente de montaña. Es notable la

exactitud con que copió la pose de Flandrin, lo que hace suponer que el barón no solamente lo evocaba, sino que disponía de una copia del cuadro. La obra del francés perduró como ícono homosexual hasta nuestros días, como lo prueba su utilización en diversos soportes y circunstancias.

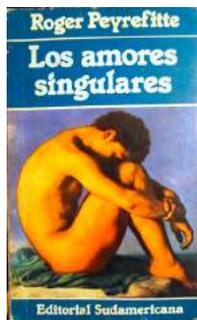


Imagen 40. Tapa de *Los amores singulares* de Roger Peyrefitte. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1971.



Imagen 41. Gloeden, s/d.



Imagen 42. Gloeden, s/d.



Imagen 43. Gloeden, s/d.

Thomas Mann escribió en 1911 una pequeña novela que tiene la clara influencia de Platen, *La muerte en Venecia*, que en 1971 sería llevada al cine por Luchino Visconti (Milán, 1906-Roma, 1976).

Mann se inspiró en un episodio en la vida de Gustav Mahler (*Kaliste*, 1860-Viena, 1911), cuyo arte admiraba. No es casual que la escribiera el mismo año de la muerte del músico, quizás como homenaje. No encontré ninguna referencia concreta a la experiencia veneciana de Mahler, pero ésta es dada por un hecho en todas las críticas escritas sobre el libro o el film, entre ellas la de Lino Micciché (1973). Hubo un encuentro de varias horas entre el escritor y el músico el año anterior, donde quizás la anécdota fuera contada. Fue cuando Mann asistió al estreno de la *Octava Sinfonía* en Munich en 1910, al que también concurrió el productor y director de cine y teatro Max Reinhardt (Baden, 1873-Nueva York, 1943) (Mendelssohn y Wiesner, 1975, p. 41).

Cuando Visconti decidió llevar el libro al cine, cambió la profesión de su protagonista, Gustav von Aschenbach, quien en la novela es escritor y en el film músico, para reforzar esta conexión. El *Adagietto* de la *Quinta Sinfonía* y el cuarto tiempo *Misterioso* de la *Tercera Sinfonía* son los fragmentos elegidos como banda sonora. Su alta presencia en el film de alguna manera introduce a Mahler como protagonista.

El libro comienza cuando Aschenbach decide emprender un viaje a Venecia, donde se aloja frente al mar en el Lido, en el Hotel des Bains; allí conoce entre los huéspedes a una familia polaca, integrada por una distinguida dama (Silvana Mangano), tres hijas, su institutriz y, según comprueba el artista con emoción y sorpresa, por Tadzio, el único hijo varón, un adolescente de belleza refulgente. Describen en el guion Visconti y Nicola Badalucco (Milán, 1929-Roma, 2015) el primer encuentro a la hora de la cena, en el gran comedor del Hotel des Bains. Es posible pensar que mezclasen el Tadzio imaginario con el actor que Visconti encontró luego de una prolongada búsqueda, el sueco Björn Andresen.

Aschenbach advierte con asombro que el muchacho tiene una cabeza perfecta. Su rostro, pálido y delicadamente austero, encuadrado por una fina cabellera color de miel; su recta nariz; su boca, fina, y una expresión de deliciosa serenidad, le recuerdan los bustos griegos de la época más noble. Y siendo su forma de clásica perfección, hay en él un cálido encanto personal tan extraordinario y turbador que el observador podía aceptar la imposibilidad de hallar nada más acabado (Visconti, 1976, p. 33).



Imagen 44. Tazio (el actor sueco Björn Andrésen) en el gran comedor del Hotel des Bains, dirige la mirada a Aschenbach, sentado a una mesa distante.

En la novela, alienta todo el tiempo Apolo, y Jacinto es evocado por Tazio. “A veces, cuando el sol se ponía por detrás de Venecia, se sentaba en un banco del parque para contemplar a Tazio. (...) Entonces creía estar viendo a Jacinto, el ser mortal por lo mismo que era objeto del amor de los dioses” (Mann, 1972, p. 68).

La admiración por la belleza efébrica deriva en una vehemente adoración que abruma al músico, lo llena de gozo y angustia al mismo tiempo, en todos los momentos en que la rutina diaria del hotel le permite contemplar al objeto de su adoración, sobre todo la playa por la mañana, donde permanece embelesado durante horas de ensueño. El adolescente polaco sabe la admiración que despierta en el señor extranjero, y corresponde sus miradas con cierta coquetería, entre la inocencia y la satisfacción. En realidad, en el film las miradas predominan como lenguaje sobre las palabras dichas entre ambos. Aschenbach admira la perfección de Tazio como si fuera una escultura clásica de mármol, como cuando Mann dice: “El sol y el aire marino no habían tostado su tez, que conservaba su amarillo marmóreo de siempre” (p. 70).



Imagen 45. Tazio describe círculos en torno a las columnas que sostienen los toldos de la playa del Lido ante un arrobado Gustav, personificado por Dirk Bogarde. Suena el cuarto movimiento de la *Tercera Sinfonía* de Mahler, estrenada en 1902.

El culto y aristocrático Visconti, como en *Arcadia*, pone en contacto inseparable la música con lo erótico y lo tanático.

Las composiciones de Mahler, a veces, desalojan por completo los diálogos, como en esta escena en que Gustav, al ingresar a la playa protegida por toldos y casetas, se encuentra con el causante de su goce y de su pena, el hermoso adolescente, quien se desplaza pérgola tras pérgola, describiendo círculos con su cuerpo aferrado con un brazo a cada una de ellas.

Suena el movimiento de la *Tercera Sinfonía* llamado *Misterioso*, donde intervienen la orquesta y una contralto, quien canta un poema de Nietzsche proveniente de *Así habló Zaratustra*, escrito entre 1883 y 1885, un relato entre filosófico y poético donde el poeta persa Zaratustra (inspirado en Zoroastro) predica, en reemplazo de Dios, la idea del “superhombre”, valorizando el aquí y ahora en lugar del más allá.

¡Oh, hombre! ¡Atento!
¿Qué dice la profunda medianoche?
Yo dormía -
De un profundo sueño me desperté:
El mundo es profundo
Y más profundo de lo que el día pensó.
¡Oh hombre! ¡Atento!
Profundo es su dolor -
El placer - más profundo aún que la pena:
El dolor dice: ¡Para!
(Nietzsche, 2008, p. 56)

Aschenbach, no satisfecho con estas horas de contemplación, comienza a salir del hotel y a perseguir subrepticamente a la familia en sus paseos por la ciudad. Descubre durante los mismos un secreto *sotto voce*, que Venecia está contaminada por la peste, y que la muerte que vino con ella ha sido ocultada por las autoridades, para no espantar a los turistas. Mientras la *segadora* avanza de manera encubierta por la ciudad y la infecta con olores fétidos, Aschenbach decide desafiarla y rejuvenecer, y realiza en su rostro una transformación: un locuaz profesional le tiñe el pelo y lo maquilla.

Aunque los huéspedes con el correr de los días se han ido yendo todos, pues los rumores sobre la peste han derivado en un pánico justificado, la familia polaca permanece aún en el hotel, y Gustav, a pesar de que su salud empeora de manera ostensible y alarmante, piensa que eso lo une aún más a Tazio. “Pero Aschenbach, en su obsesión, imaginaba a veces que la huida y la muerte podrían hacer desaparecer toda la vida en derredor y dejarlos solos, a él y al hermoso mancebo, dueños de la isla” (Mann, 1972, p. 94).

En una embriaguez febril, donde se mezclan la enfermedad de la ciudad con la suya, repasa mentalmente el *Fedón* de Platón: “sólo la belleza es al mismo tiempo divina y perceptible. Por eso es el camino de lo sensible, el camino que lleva al artista hacia el espíritu” (Mann, 1972, p. 98).

Una mañana, cuando baja a desayunar, encuentra el equipaje de los polacos armado en el vestíbulo, y se dirige a la playa a ver una vez más al objeto de su adoración. Se sienta de cara al mar en su habitual poltrona. Tazio juega con amigos de su edad y termina peleando con uno de ellos, a quien tanto Mann como Visconti muestran como su enamorado, Saschu, quien finalmente lo derriba y humilla frente a todos, hundiendo su perfecto rostro en la arena.

Mientras comienza a sonar el *Adagietto* de la *Quinta Sinfonía* de Mahler, el efebo caído se levanta, y comienza a adentrarse en el mar. Aschenbach lo ve cada vez más borroso, se desploma de su asiento y ve al adolescente como tantas veces, con una mano en la cadera, como los efebos griegos en *contrapposto*. Ya envuelto en la bruma marina, y aunque se encuentra de espaldas, parece despedirse de él, mientras levanta el brazo, como señalando algo a lo lejos, quizás el infinito mundo de las Ideas, superador de la carne y sede del amor verdadero.



Imagen 46. Tazio señala a lo lejos, mientras Gustav agoniza y termina desplomado en su poltrona. Suena el *Adagietto de la Quinta Sinfonía de Mahler*.

Aschenbach agoniza llevando este memento mori en la retina, mientras el implacable sol hace chorrear una línea de tintura sobre su rostro maquillado.



Imagen 47. Dirk Bogarde personificando a Gustav von Aschenbach mientras agoniza en la playa del Lido. El *Adagietto* suena hasta el fin de la película, cuando unos apresurados empleados retiran el cadáver de la playa.

Pero junto con la muerte de Aschenbach (y la de la *Belle Époque*, y la de Venecia) está la constancia de la inevitable decrepitud y muerte de Tazio, porque él también es mortal como Jacinto y el artista no puede ser un dios, como Zeus, raptarlo como a Ganimedes y convertirlo en una deidad, rescatándolo así de la verdadera tragedia humana, parecerse a los dioses pero no ser uno de ellos. Gustav y Tazio, relación absurda, unidos por la flecha de la belleza (que es la de la muerte) son cuerpos abandonados al tiempo que transcurre sin volver, porque son efímeros, opuestos por los griegos a “quienes son incesantemente, los dioses instalados en la perpetuidad de su plena presencia” (Vernant, 1990, p. 24).

La perfección de Tazio es efímera; por hermoso que sea en su estado actual, lo esperan como a todos la decrepitud y la muerte. La plenitud de la belleza del cuerpo dura un instante. “Al no ser en él nada inmutable, las energías vitales que despliega, las fuerzas físicas y psíquicas que pone en movimiento sólo pueden permanecer un instante en su estado de plenitud” (p. 24).

En la adoración del músico subyace, como en *Fedón*, el espíritu como punto de llegada

imposible en este mundo. Lo que está en juego en el fondo de la búsqueda erótica y estética es la aclimatación del filósofo a la muerte, o su conformidad ante ella. La plenitud de la belleza de Tadzio es en sí un *memento mori*.

Esta actitud distancia al pensador o al artista (obviamente, no exclusivamente homosexual) de la gente vulgar, que no advierte que el encanto de la belleza no se encuentra en su carácter perenne, sino en la disolución y la muerte. Lo efímero define la belleza humana.

La mayoría no advierte la relación, o le teme e intenta alejarse de ella. Por eso la gente vulgar ve en los filósofos (y por extensión en los intelectuales y los artistas) unos “moribundos” y, en su existencia, el mórbido gusto de la muerte. “Los filósofos desean la muerte’, afirma el populacho; y se apresta a reservarles la suerte a la que aspiran: y los atenienses condenan a Sócrates” (Loreaux, 1990, pp. 23-24).

Bibliografía

Beaurdeley, C. (1994). *L'Amour Bleu*. Köln: Evergreen.

Chartier, R. (1994). *Lecturas y Lectores en la Francia del Antiguo Régimen*. México: Mora.

Clark, K. (1996). *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. Madrid: Alianza.

Flaubert, G. (2004). Cartas del viaje a Oriente. En *Obras Completas*, 3 (pp. 146-315). Madrid: Aguilar.

Flynn, T. (2002). *El cuerpo en la escultura*. Madrid: Akal.

Goethe, J. W. (1999). Winckelmann. En J. J. Winckelmann, *Historia del Arte en la Antigüedad* (pp. 9-29). Barcelona: Folio.

- Goldstein, L. (ed.) (1994). *The Male Body. Features, Destinies, Exposures*. Michigan: University of Michigan Press.
- Hall, J. (1987). *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza.
- Laqueur, T. (1994). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra.
- Loreaux, N. (1990). Por lo tanto, Sócrates es inmortal. En M. Feher, R. Naddaff y N. Tazi, (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, 2 (pp. 13-46). Madrid: Taurus.
- Mann, T. (1972). *La muerte en Venecia*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Mann, T. (1975). Augusto von Platen. En *El artista y la sociedad* (pp. 182-196). Madrid: Guadarrama.
- Mendelssohn, P. von y Wiesner, H. (1975). *Thomas Mann, 1875/1975*. München: Heinz Moos Verlag.
- Micciché, L. (1973). Introducción. En L. Visconti, *Muerte en Venecia* (pp. 8-17). Barcelona: Aymá.
- Nietzsche, F. (1992). *El origen de la tragedia*. Buenos Aires: Andrómeda.
- Nietzsche, F. (2008). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza.
- Perniola, M. (1991). Entre vestido y desnudo. En M. Feher, R. Naddaff y N. Tazi, (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, 2 (pp. 237-266). Madrid: Taurus.
- Peyrefitte, R. (1960). *El exiliado de Capri*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Peyrefitte, R. (1971). El barón de Gloeden. En *Los amores singulares* (pp. 61-118). Buenos Aires: Sudamericana.

Platen, A. von (1999). *Sonetos venecianos y otros poemas*. Valencia: Pre-Textos.

Platón (2016). *Banquete*. Buenos Aires: Losada.

Proust, M. (1984). *Por el Camino de Swann. En busca del tiempo perdido*, 1. Madrid: Guadarrama.

Said, E. (2008). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.

Saslow, J. M. (1989). *Ganimedes en el Renacimiento. La homosexualidad en el arte y en la sociedad*. Madrid: Nerea.

Vernant, J.-P. (1990). *Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente*. En M. Feher, R. Naddaff y N. Tazi, (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, 1 (pp. 19-48). Madrid: Taurus.

Visconti, L. (1976). *Muerte en Venecia*. Barcelona: AYMÁ.

Wilde, O. (2003). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.

Williams, R. (2000a). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Williams, R. (2000b). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y de la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Williams, R. (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Winckelmann, J. J. (1999). *Historia del Arte en la Antigüedad*. Barcelona: Folio.

* Bio del autor:

Dr. Marcelo Nusenovich es Profesor Titular Plenario categorizado "1" como Docente Investigador por el Ministerio de Educación de la Nación. Director entre 1989 y el presente de diversos proyectos y programas de investigación interdisciplinaria (artes visuales, cine, TV, teatro, música, danza, historia, psicoanálisis, antropología, sociología) subvencionados por SECyT (Secretaría de Ciencia y Tecnología) de la Universidad Nacional de Córdoba, la Agencia Córdoba Ciencia, MINCyT (Ministerio de Ciencia y Tecnología) de la Provincia de Córdoba, British Columbia University (Canadá), Universitat Jaume I (España) y Universitat Politècnica de Valencia (España).

Se ha radicado como investigador en el CIFYH (Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades) de la UNC y actualmente en el CePIA (Centro de Producción e Investigación en Artes) de la Facultad de Artes de la misma Universidad.

Lic. y Prof. en Artes Visuales, estudió algunos años en las Facultades de Arquitectura y Urbanismo, Derecho y Ciencias Sociales y en las Escuelas de Letras y Psicología, siempre en la UNC. Realizó y completó adscripciones en "Historia de la Cultura" (Escuela de Historia) y en "Antropología Social" (Escuela de Trabajo Social) de la UNC. Es también Magister en Sociosemiótica por el CEA (Centro de Estudios Avanzados) y Dr. en Artes por la Facultad de Artes, todos títulos obtenidos en la Universidad Nacional de Córdoba. Ha dictado seminarios de posgrado y publicado tanto en nuestro país como en España, Brasil, Italia, Estados Unidos, Inglaterra y Canadá. Fue creador de las Jornadas de Investigación en Artes y de esta revista. Sus intereses en el campo de la producción intelectual han pasado por la articulación entre cuerpo, mito y ritual, por la performance y desde hace varios años por el arte de Córdoba entre la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Como artista produce desde la década de 1970 en pintura, fotografía y performance.

Ha realizado varias curadurías en instituciones públicas y privadas de Córdoba.



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Cómo citar este artículo:

Nusenovich, M. (2020). *Et in Arcadia ego*. El “arcadismo”: el humanismo homoerótico europeo y su relación con la muerte. *AVANCES*, (29), 267-318. Córdoba: CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28747>



Universidad
Nacional
de Córdoba