

ISSN 1667-927X / e-ISSN 2718-6555

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

REVISTA DE ARTES N° 30, 2021

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



CePIA



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

AVANCES

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

AVANCES 30 / 2021

Equipo editorial

DIRECTOR:

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

COORDINADORA EDITORIAL:

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.

4

Comité académico asesor:

- Dr. José Emilio Burucúa - Universidad Nacional de San Martín, Argentina.
- Dr. Guillermo Fantoni - Universidad Nacional de Rosario, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano. Argentina.
- Dra. Laura Malosetti Costa - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad Nacional de San Martín. Argentina.
- Dr. Pablo Fessel - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad de Buenos Aires. Argentina.
- Dr. Leonardo Waisman - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.
- Dra. Ana Lusnich - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad de Buenos Aires. Argentina.
- Dr. Jorge Dubatti - Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Argentina.

- Dra Silvia Delfino - Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso. Argentina.
- Dra. Julia Sagaseta - Universidad Nacional de Artes. Argentina.
- Dr. Eduardo Russo - Universidad Nacional de la Plata. Argentina.
- Lic. Rodrigo Alonso - Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de Tres de Febrero. Argentina.
- Dra. Julia Lavatelli - Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Argentina.

Equipo técnico de producción editorial:

- Dr. Hernán Enrique Bula (Secretario editorial, gestor y editor técnico OJS) - Universidad Provincial de Córdoba / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Corr.^a / Prof. Valentina Goldaj (Corrección de textos) - Trabajadora independiente, Argentina.
- Dg. Tec. Marina Fernández (Diseño y maquetación) - Trabajadora independiente, Argentina.
- D.I. Florencia del Río (Diseño y maquetación) - Trabajadora independiente, Argentina.

Autoridades

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

DECANA: Mgter. Ana Mohaded

VICEDECANO: Arq. Miguel Ángel Rodríguez

DIRECTORA CEPIA: Lic. Magalí Vaca.

Comité de Referato

- Dr. Mauro Alegret - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Lic. Rodrigo Alonso - Universidad Nacional de las Artes, Argentina.
- Mgter. Cipriano Argüello Pitt - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Dr. Gonzalo Assusa - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET)/ Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Lic. Adriana Beatriz Armando - Universidad Nacional de Rosario, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Argentina.
- Dr. Agustín Berti - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET)/ Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Mgter. Tomás Bondone - Universidad Provincial de Córdoba, Facultad de Arte y Diseño / Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Argentina.
- Dra. María Alba Bovisio - Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Argentina.
- Dra. Mabel Brizuela - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Argentina.
- Dr. Alfredo Caminos - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Dra. Jimena Castillo - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Argentina.
- Dr. Marcelo Comandú - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Dra. Nerina Dip - Universidad Nacional de Tucumán, Argentina / Universidade Federal de Minas Gerais, Centro de Pesquisa transversal, Brasil.
- Dra. Silvia Dolinko - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET) / Universidad Nacional de San Martín / Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Dr. Guillermo Augusto Fantoni - Universidad Nacional de Rosario, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Argentina.
- Dra. Viviana Fernández - Universidad Nacional de La Rioja / Universidad Provincial de Córdoba, Argentina.

- Dra. María Elena Ferreyra - Universidad Nacional de Villa María, Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas / Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Argentina.
- Dra. Laura Fobbio - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades / Universidad Provincial de Córdoba, Facultad de Arte y Diseño / Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo, Argentina.
- Lic. Graciela Frega - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Mgter. Marta Fuentes - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Dra. Georgina Gluzman - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET) / Universidad Nacional de San Martín, Argentina.
- Mgter. Celina Hafford - ICOM-Consejo Internacional de Museos / Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional del Litoral / Universidad Nacional de Tucumán, Argentina.
- Dra. Cecilia Irazusta - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Dra. Liliana López - Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Dramáticas, Argentina.
- Dr. Ezequiel Lozano - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET) / Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina.
- Dra. Laura Malosetti Costa - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET) / Universidad Nacional de San Martín, Argentina.
- Dra. Daniela Martin - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Dra. Fabiana Martínez - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Ciencias de la Comunicación / Universidad Nacional de Villa María, Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Sociales, Argentina.
- Mgter. Adriana Miranda - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Dr. Manuel Ignacio Moyano - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET), Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Mgter. María Dolores Moyano - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Dra. Marta Penhos - Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Argentina.

- Mgter. Joaquín Peralta - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Argentina.
- Dra. Ilze Petroni - Universidad Provincial de Córdoba, Facultad de Arte y Diseño, Argentina.
- Mgter. María Cristina Rocca - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Mgter. Damián Rodríguez Kees - Universidad Nacional del Litoral, Instituto Superior de Música, Argentina.
- Dr. Eduardo Russo - Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Argentina.
- Mgter. Andrea Sarmiento - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Dra. Sandra Savoini - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Facultad de Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Argentina.
- Mgter. Carolina Senmartin - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Mgter. Pedro Sorrentino - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Mgter. Guadalupe Suárez Jofré - Universidad Nacional de San Juan / Universidad Nacional de La Rioja, Argentina.
- Dra. Marina Tomasini - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET) / Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Dr. Mauricio Tossi - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET) / Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo, Argentina.

11 EDITORIAL**ARTÍCULOS**

- 19** LA DIRECCIÓN ACTORAL COMO DISPOSITIVO RELACIONAL. PROBLEMATIZACIÓN DE LOS PROCESOS CREATIVOS DE TODO EXPLOTA UN DOMINGO Y DESTREPANDO-LLEVO TODO CONMIGO.
Verónica Aguada Berteá
- 37** CÁTEDRA, TALLER LIBRE, ESCUELA POPULAR: TENTATIVAS DE ENSEÑANZA DEL GRABADO EN CÓRDOBA (1936-1943).
Ana Sol Alderete
- 57** LA PERVIVENCIA DEL TIEMPO EN LA REESCRITURA TEATRAL: EL CASO GRIEGOS DE LA CONVENCIÓN TEATRO.
Penélope Arolfo
- 77** TOMASA LINARES GARZÓN Y LAS LECCIONES DE DIBUJO CON MODELO VIVO EN LA ACADEMIA DE ARTE DE CÓRDOBA.
Ana Luisa Bondone y Clementina Zablosky
- 99** EL LIBRO DE ARTISTA COMO ESPACIO DE ENCUENTRO DENTRO DE UN LABORATORIO EXPERIMENTAL EN LA GRÁFICA CONTEMPORÁNEA.
Sara Inés Carpio y Alejandra Fabiana Hernández
- 119** DERIVA CREADORA: EL CÁLCULO DE LO IMPREVISIBLE.
Paula Fernández
- 137** REPRESENTACIÓN DE LA IDENTIDAD TRANS EN LA SERIE POSE Y EN LA NOVELA LAS MALAS.
Emilia Victoria Fossat Blessio
- 151** IMÁGENES EN DISPUTA. REPRESENTACIONES AUDIOVISUALES DE LA MARGINALIDAD EN CONTEXTO CARCELARIO.
Martín Iparraguirre y Lucía Rinero
- 167** ¿DE QUÉ OTRA COSA PODRÍAMOS HABLAR? ACONTECIMIENTOS ARTÍSTICOS QUE IRRUMPEN ANTE LAS EMERGENCIAS.
María José Melendo

187 DEL BOCETO A LA TESIS. INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL A PARTIR DEL ESTILO.

Luis Pérez Valero

205 CHANGOS Y BURRITOS. INFLEXIONES LOCALES DEL ARTE SOCIAL.

Carolina Romano

223 VOZ Y PERFORMANCE EN LA FIESTA DEL DÍA DE MUERTOS.

María Virginia Romero Messein

239 LA CO-EXISTENCIA COMO ALTERNATIVA A LA NOSTALGIA DE LA CO-PRESENCIA. PRELUDIO... EN EL CONTEXTO DEL AISLAMIENTO SOCIAL PREVENTIVO Y OBLIGATORIO.

Talma Salem de Oliveira y Micaela Moreno Magliano

261 LA PERFORMANCE IDENTITARIA COMO LUCHA POLÍTICA: UNA LECTURA DE LAS MALAS DE CAMILA SOSA VILLADA.

Gabriela Magdalena Timossi y Camila Aguirre Vallés

279 LA CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA DE LA INUNDACIÓN DE LA CIUDAD DE LA PLATA: UN RECORRIDO POR PROPUESTAS CURATORIALES EN TORNO AL SUCESO.

María Victoria Trípodí

301 MIRAR DESDE LOS MÁRGENES/FILMAR DESDE LA VILLA: UNA APROXIMACIÓN AL CINE DE CÉSAR GONZÁLEZ.

Ximena Triquell

CONFERENCIAS

313 ARTES CONVIVIALES, ARTES TECNOVIVIALES, ARTES LIMINALES: PLURALISMO Y SINGULARIDADES (ACONTECIMIENTO, EXPERIENCIA, PRAXIS, TECNOLOGÍA, POLÍTICA, LENGUAJE, EPISTEMOLOGÍA, PEDAGOGÍA).

Jorge Dubatti

ENSAYOS

335 EMMA, REINALDO Y YO. EL CABELLO EN EL ARTE, LA TEORÍA Y LA VIDA COTIDIANA.

Marcelo Nusenovich

EDITORIAL

En este número de *Avances*, publicamos dieciséis artículos, un ensayo y una conferencia. Como es habitual, el material procede de las Jornadas de Investigación en Artes del CePIA, en este caso las N° XXIV, que tuvieron lugar el año 2020 de manera virtual debido a la emergencia sanitaria provocada por la COVID-19.

Las ponencias fueron revisadas por sus autorxs y enviadas a un doble referato a ciegas, que recomendó su publicación en este espacio académico.

El contenido de esta edición proviene de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Universidad Nacional de La Rioja (UNLR), Universidad Provincial de Córdoba (UPC), Universidad Nacional de Comahue (UNCo), Universidad Nacional de Río Negro (UNRN), Universidad de las Artes de Guayaquil, Ecuador (UArtes), Universidad de Buenos Aires (UBA), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP), Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN) y CONICET.

A partir de los artículos presentados, hemos trazado algunos ejes que los atraviesan. Con ellos pretendemos proporcionar a lxs lectorxs una visión panorámica de las temáticas tratadas, dar cuenta de las interrelaciones entre prácticas artísticas e investigación, así como hacer una breve caracterización de lo que dice cada unx de lxs autorxs para facilitar, de este modo, la lectura de la publicación con un criterio comparativista y transdisciplinario.

El primer grupo, que da comienzo a la presente editorial, está integrado por cuatro trabajos que ponen el acento en los procesos de creación, producción y dirección de los lenguajes artísticos.

“La pervivencia del tiempo en la reescritura teatral: el caso *Griegos de La Convención Teatro*”, tiene como autora a la Lic. Penélope Arolfo (UNC), quien propone vincular las nociones de *pervivencia de la antigüedad* planteada por Warburg y de *reescritura teatral* elaborada en la poética de Daniela Martín. Con este cruce conceptual y metodológico, Arolfo propone el análisis de *Griegos de La Convención Teatro de Córdoba*. Su texto plantea una comprensión dinámica e interpretable de la temporalidad que problematiza la autoreflexividad moderna con la pervivencia de la antigüedad que, en este como en muchos casos, no deja de reescribirse en la historia del acontecimiento teatral.

El segundo trabajo, “La dirección actoral como dispositivo relacional. Problematización de los procesos creativos de *Todo explota un domingo* y *Destrependo-Llevo todo conmigo*” fue escrito por la Dra. Verónica Aguada Berteá (UNC-UNLR). Problematiza la dirección actoral a partir de dos categorías: *relación artística* y *relación subjetivante*; plantea que, en definitiva, es la relación la que dirige y rige en el ensayo. La dirección actoral se vincula de esa manera con operaciones artísticas, subjetivas y relacionales, buscando y proponiendo articulaciones entre teoría y práctica teatrales.

El tercer artículo “Del boceto a la tesis. Investigación artística en la composición musical a partir del estilo” es obra del Mgter. Luis Pérez Valero (UARTES). En este texto, como en el anterior, se propone un dispositivo relacional, tema de discusión contemporánea en la búsqueda de articulaciones entre compositor musical e investigador. Al proponer el estilo como objeto de investigación y herramienta operativa, el autor sitúa el análisis en el campo académico como instrumento para la conceptualización de la propia obra por parte de lxs estudiantes avanzadxs y tesistas de composición musical, lo que les permite comprender y enriquecer sus creaciones. La conceptualización de la propia obra, frecuente en la producción musical de la segunda mitad del siglo XX (Cage, Boulez y Feldman, entre otrxs), es incitada en el escrito como referencia estratégica que integra cuestiones objetivas con elementos “autoetnográficos” del imaginario personal; allí propone una bitácora sobre el proceso de creación de cada alumnx, tendiente a la definición estilística como fundamento de la labor compositiva.

En “Deriva Creadora: el cálculo de lo imprevisible”, la Mgter. Paula Fernández (UNICEN) analiza un recurso para enriquecer la dirección teatral: la “deriva creadora” con sus tres instancias —la deriva, el desvío y el derivado—. Para formular su propuesta que parte del situacionismo, se basa en el acopio de materiales sensibles y la generación de hipótesis lúdicas, factibles no sólo para la dirección escénica, sino para cualquier rol de creación. Así, pone en

tensión e interrogación los procedimientos tradicionalmente asociados a la dirección, como el dominio y control de la escena. La posición de la autora se aproxima a la de Pérez Valero, ya que ambxs parten de la experiencia pedagógica y artística, y proponen la comprensión de las prácticas artísticas como investigaciones.

Hemos construido otro eje conector de experiencias en investigación y producción que surgen o son motivadas por la noción de emergencia.

La Mgter. Talma Salem de Oliveira (UNC) y la Téc. Micaela Moreno Magliano (UPC-UNSAM-UNLP-UBA), presentan su trabajo “La co-existencia como alternativa a la nostalgia de la co-presencia. *Preludio...* en el contexto del Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio”. En este caso, la articulación entre emergencia, reflexión y producción artística está referida a la danza y se centra en la noción de “Cuerpo-Instalación” de la coreógrafa brasileña Vera Sala. Las autoras construyen su *corpus* con apuntes de dirección, creación y reconstrucciones de experiencias y estrategias de trabajo. El contexto de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (2020), en el que fueron suspendidos tanto el espacio de trabajo como la presencia física, llevó a plantear formas inéditas de intercorporeidad signadas por la virtualidad digital absoluta.

“¿De qué otra cosa podríamos hablar? Acontecimientos artísticos que irrumpen ante las emergencias” es el título del artículo publicado por la Dra. María José Melendo (UNCo-UNRN). La autora llama a reflexionar acerca de las posibilidades de interpelación política y de construcción de memoria/s presentes en algunas prácticas del arte contemporáneo, especialmente en aquellas que aportan a procesos de reivindicación social. Aborda la noción de *acontecimiento* para pensar en ciertas producciones que enfatizan la experiencia artística como modo de hacer visibles las emergencias; interpreta especialmente la proyección de palabras e imágenes en Latinoamérica. Toma como *corpus* proyecciones del fotógrafo argentino Gabriel Orge y del colectivo chileno *Delight Lab*, para plantear que estas recurren al pasado y al archivo para articular las dimensiones de la temporalidad en su relación con la urgencia y el disenso.

“La construcción de memoria de la inundación de la ciudad de La Plata: un recorrido por propuestas curatoriales en torno al suceso” es publicado por la Lic. María Victoria Trípodí (UNMdP-UNLP-CONICET). Su trabajo interpreta la inundación de La Plata del año 2013 como acontecimiento traumático e imprevisto que provocó una desestabilización social. Se centra en la reacción del campo artístico local que, en los meses posteriores, posibilitó el acaecimiento de múltiples experiencias que problematizaron lo acontecido. La autora plantea un recorrido por

diferentes exposiciones que abordan la temática de la inundación en espacios institucionales de la ciudad. En base a este indaga en los relatos curatoriales a partir del análisis de las obras que conformaron cada proposición y reflexiona sobre el rol del arte como vehículo de memoria.

El segundo grupo de trabajos está conformado por cuatro investigaciones que ponen el acento en aspectos pedagógicos y experimentales en la enseñanza artística.

Comenzamos con la Dra. Ana Sol Alderete (UNC) y su texto “Cátedra, taller libre, escuela popular: tentativas de enseñanza del grabado en Córdoba (1936-1943)”. En él caracteriza la labor de diversos grupos y asociaciones artísticas que mediante talleres, escuelas y revistas fomentaron la difusión de técnicas del grabado, ausente del ámbito oficial. Estxs artistas y formaciones, alentaron el reconocimiento formal y conceptual de las artes gráficas, en el contexto de una experiencia vinculante entre formas nuevas e instituciones artísticas tradicionales.

El segundo texto de este grupo es “Tomasa Linares Garzón y las lecciones de dibujo con modelo vivo en la academia de arte de Córdoba”, escrito por la Lic. Ana Luisa Bondone (UNC-UPC) y la Mgter. Clementina Zablosky (UNC). El resultado de esta colaboración es el rescate y análisis de ciertos estudios de figura humana con modelo vivo, realizados por una alumna entre 1921 y 1924 en la “Escuela de Pintura. Copia del natural”, fundada por Emilio Caraffa en Córdoba en 1896 y destinada en sus orígenes a señoritas. Esta investigación completa ciertos baches en la historiografía del arte local y discute ciertos prejuicios sobre la enseñanza del desnudo a la mujer. Presentan una carrera artística desconocida por cuestiones de subordinación de género, anclada en una lectura cultural de los roles asignados a las mujeres en la sociedad y en el campo de la enseñanza artística local.

En “Changos y burritos. Inflexiones locales del arte social”, la Mgter. Carolina Romano (UNC) se aproxima al arte social en Córdoba a mediados de la década del treinta a partir de dos casos. Uno es el de una nota crítica firmada por Miguel Gómez Echea que cuestiona un arte que fomenta el individualismo y capitalismo de la sociedad burguesa. El otro, una serie de cinco grabados de Mauricio Lasansky cuyos protagonistas son changos y burritos. Estos últimos se contactan en su análisis con la experiencia pedagógica impulsada por Lasansky como director en la Escuela Libre de Bellas Artes de Villa María. El contraste entre las situaciones permite observar los debates y tensiones sobre el arte social en dos temas cruciales en las riñas nacionales e internacionales sobre el compromiso de artistas e intelectuales en la lucha antifascista y, en definitiva, sobre el lugar del arte en la cultura.

Cierra este grupo la pesquisa de la Lic. Sara Carpio y la Esp. Alejandra Hernández (UNC) que lleva como título “El libro de artista como espacio de encuentro dentro de un laboratorio experimental en la gráfica contemporánea”.

Este trabajo indaga ciertas poéticas “fronterizas” en la producción, recepción y enseñanza del arte, haciendo foco en los procesos de producción y recepción de obras visuales en el formato “libro”. Su trabajo se basa en la experimentación con el libro de artista como espacio colectivo de colaboración, tomando como caso su propuesta *Aquello que me habita. El bosque nativo*, impreso y publicado en formato digital por la editorial creada por las investigadoras.

El próximo grupo de indagaciones está compuesto por tres trabajos que plantean cuestiones situadas de diversas maneras en los márgenes de lo instituido u oficial.

En “Representación de la identidad trans en la serie *POSE* y la novela *Las Malas*”, la estudiante de Letras Modernas, Emilia Victoria Fossat Blessio (UNC), analiza la vida de mujeres trans y de travestis en la serie audiovisual *POSE* (2018) producida por FX, propiedad de The Walt Disney Company y distribuida por HBO y Netflix, y la novela *Las Malas* de Camila Sosa Villada (2019). Enfoca ambos objetos de estudio como experiencias en torno a la representación de la construcción identitaria trans, tomando como principales referencias teóricas los estudios sobre performatividad de Butler y la teoría de los afectos de Sara Ahmed. La problemática, inserta en lo político y lo cultural, permite indagar en la disputa de sentidos en torno a las posiciones de género que cuestionan el paradigma patriarcal desde la industria cultural y la literatura.

El otro texto es “Imágenes en disputa. Representaciones audiovisuales de la marginalidad en contexto carcelario”, y sus autorxs son el Mgter. Martín Iparraguirre y la Lic. Lucía Rinero (UNC), quienes proponen un acercamiento a la cultura visual marginal en el espacio prototípico de la cárcel. Su interpretación abarca dos producciones audiovisuales diferenciadas en sus modos y condiciones de producción: la serie *El Marginal* y el cortometraje *Entre dos caminos* del colectivo *Cine en Movimiento*.

La Dra. Ximena Triquell (UNC-CONICET) presenta “Mirar desde los márgenes/Filmar desde la villa: una aproximación al cine de César González”. Concreta su análisis desde la categoría conocida como “cine villero”, utilizada por el propio cineasta, combinada con la atención a una mirada que explora diversos márgenes y admite incursiones o aperturas a otras búsquedas. “Cine villero” hace referencia a un cine filmado desde el lugar de la villa. Triquell

analiza cómo González busca romper con ciertos estereotipos sobre ese espacio y quienes lo habitan. En su artículo desarrolla en qué consiste esta lectura de la filmografía y cuáles son sus consecuencias políticas.

El último grupo está compuesto por dos trabajos atravesados de diferentes maneras por el concepto de *performance*.

En “Voz y *performance* en la fiesta del Día de Muertos”, la Esp. María Virginia Romero Messein (UNC) estudia el proceso de construcción de una *performance* artística llevada a cabo en la fiesta del Día de Muertos del año 2017. Plantea como objetivo principal de la investigación y producción la colocación de la voz como signo pivote de la experiencia. Para ello enuncia una metodología con la referencia a “Rockaby”, de Samuel Beckett, donde la emisión sonora corporal tiene un lugar relevante. El trabajo de Romero Messein da cuenta del proceso de reescritura performática realizado, y concluye en la labilidad de los límites de la *performance* artística y en las modificaciones que sufre en su/s contexto/s específicos de acción.

Gabriela Magdalena Timossi y Camila Aguirre Vallés, estudiantes de Letras Modernas (UNC), publican “La *performance* identitaria como lucha política: una lectura de *Las malas* de Camila Sosa Villada”. Las autoras examinan la extensión política de la enunciación identitaria de lxs personajes de *Las malas* (2019) de Camila Sosa Villada, construyendo su perspectiva teórica desde los aportes de Jacques Rancière y Judith Butler. Su pregunta principal gira en torno a las estrategias de apropiación y reivindicación llevadas a cabo por la protagonista Camila —llamada igual que la autora— y sus camaradas, para hacer ver y oír su existencia. Las autoras muestran la evidencia de los límites entre lo íntimo y lo público considerando la dimensión política. Toman la ficción como una estrategia política muy poderosa, justamente para dar a ver y oír aquello que se niega o excluye cuando se vulneran derechos y se precariza la existencia cotidiana.

Terminamos así con el comentario de los artículos publicados en esta edición, que se completa con el texto de una conferencia con la que el Dr. Jorge Dubatti (UBA) honró nuestro encuentro anual y un ensayo.

La exposición de Dubatti lleva como título “Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía)”. Plantea su discurso desde las perspectivas de la Filosofía del Teatro y el pluralismo. Desde este enclave, propone la distinción entre artes conviviales, tecnoviviales y liminales entre convivio y tecnovivio. Define puntos de coincidencia y

diferenciación entre estas, tomando como ejes para su análisis los conceptos de acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología y pedagogía. El cruce de estos opera para observar singularidades que, según su postura, son las formas más plenas de acción del pluralismo.

Por último, el ensayo del Dr. Marcelo Nusenovich (UNC) se intitula “Emma, Reinaldo y yo. El cabello en el arte, la teoría y la vida cotidiana”. Propone una reflexión sobre la íntima relación entre belleza y transitoriedad, tomando como eje el simbolismo de la cabellera en la cultura occidental. Para su interpretación, revisa diferentes teorías y enfoques sociales que se articulan con la historia del arte y de la cultura, considerando tres casos o personajes extraídos tanto de la ficción como de la realidad.

Agradecemos especialmente a lxs autorxs por sus colaboraciones, así como a lxs integrantes del Comité de Referato por su lectura atenta y sus recomendaciones que nos permiten hoy publicar el número treinta de la revista y dar continuidad a esta iniciativa editorial universitaria.

La dirección actoral como dispositivo relacional. Problematización de los procesos creativos de *Todo explota un domingo* y *Destreando-Llevo todo conmigo*

The acting direction as a relational device

Verónica Aguada Berteá

Universidad Nacional de Córdoba
 Universidad Nacional de La Rioja
 Córdoba, Argentina
veronicaaguada@artes.unc.edu.ar

Resumen

En este texto problematizo la práctica de dirección actoral como dispositivo relacional a partir de los ejes *relación artística* y *relación subjetivante*. Posteriormente reflexiono en torno a dos procesos creativos entendiendo al ensayo como dispositivo en el que es finalmente la relación la que dirige.

Palabras claves

Dirección actoral, Dispositivo relacional, Operaciones.

Abstract

In this text I problematize the practical acting direction as a relational device based on the axes of *artistic* and *subjectivity relationship*. Later I reflect on two creative processes, understanding the rehearsal as a device in which it is ultimately the relationship that leads.

Key words

Actoral direction, Relational device (dispositif), Operations.



Introducción

El presente trabajo recoge algunas reflexiones y hallazgos de mi tesis doctoral titulada *Dirección actoral: operaciones en el teatro contemporáneo de Córdoba Capital*. En dicha investigación, a partir de triangular aportaciones provenientes de la teoría teatral y de otros campos nocionales con el trabajo de campo, busqué problematizar la pregunta-problema: ¿cómo dirigir actores y actrices en el proceso de ensayos de creación teatral?

Con el objetivo de fortalecer el campo del pensamiento sobre las teorías de la dirección teatral inscriptas en la práctica y a partir de asumir el desafío de preguntarnos por las particularidades de la práctica de dirección actoral —en tanto que práctica artística compleja, en un escenario en el que es menos frecuente encontrar propuestas que focalicen en lo que la dirección hace—, me propongo presentar categorías específicas a la práctica de dirección actoral a partir de las cuales pude problematizar mi objeto de estudio.

Marco de referencia inicial

En el presente artículo, me propongo problematizar dos trabajos en los que participé como directora: *Todo explota un domingo*, territorializado en la ciudad de Córdoba, y *Destrependo-Llevo Todo Conmigo*, territorializado en la ciudad de Puerto Madryn. A diferencia de mi trabajo doctoral, en el que el corpus está conformado por prácticas de directoras/es de Córdoba, sin incluir la mía, en esta ocasión me interesa profundizar en mi perspectiva de *artista e investigadora*¹ y tomar para la reflexión dos procesos creativos en los que participé como directora. En función de ellos me interesa problematizar nuevamente los resultados parciales de mi investigación a partir de la cual respondí a la pregunta-problema: ¿cómo dirigir actores y actrices en el proceso de ensayos de creación teatral? Afirmo que es a través del diseño estratégico de dispositivos

¹ Jorge Dubatti (2014) presenta las categorías *artista-investigador*, “artista que produce pensamiento a partir de su praxis creadora, de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general, de la docencia” (pp. 82-83), e *investigador-artista* como teórico que combina su carrera académica con su carrera artística, ambas de importante desarrollo. Refiero a ambas ya que encuentro resonancia de ellas en mi práctica y porque advierto que, como señala Dubatti (2014), “una figura se cruza, superpone y convive con la otra, y que todas las prácticas del pensamiento se multiplican fecundamente” (p. 85).

relacionales; esto es, pensar la dirección actoral como un dispositivo relacional que opera en dos dimensiones: una artística y otra subjetivante. Tomaré como marco teórico metodológico el que desarrollé en extenso en la tesis y que introduciré de modo parcial en próximas secciones², y lo triangularé con mis registros de los ensayos y con otros textos producidos por el grupo de trabajo en el contexto del proceso creativo.

Un primer marco de referencia, establecido a partir de De Marinis (2005) y Argüello Pitt (2009), identifica que el teatro contemporáneo se caracteriza por poner a quien actúa y a su dramaturgia en el centro de la creación escénica. Si pensamos la dirección actoral, en consonancia con Pavis (2003) y De Marinis (2005), como recorte específico de todas las tareas de quien dirige —que concierne al trabajo que realiza con quienes actúan para la creación escénica— y entendiendo, también en consonancia con los mencionados autores, que esta práctica se encuentra problematizada por la relación entre quienes están involucrados no solo en lo ligado a la construcción artística sino a las relaciones humanas, entonces resulta clave estudiar la dirección en relación a la actuación ya que esta última se construye en tensión con la mirada de quien dirige.

En función de considerar ese doble aspecto que caracteriza la práctica de dirección organicé el marco teórico metodológico a partir de dos categorías: relación artística y relación subjetivante. Esto me permite estudiar la dirección actoral focalizando en los dos aspectos identificados anteriormente: por un lado, un trabajo de co-construcción a partir de un vínculo concreto que se establece entre quien actúa y quien dirige y, por otro lado, las operaciones materiales específicas.

Relación artística

El eje *relación artística* pone en foco para el análisis los modos de operar materiales de quien dirige que apuntan a la construcción de una dramaturgia imbricada. Las operaciones identificadas focalizan en aspectos que dan forma al ensayo como dispositivo y que median la

² En las próximas secciones haré una síntesis breve de gran parte de mi tesis. Tomaré algunas de las afirmaciones justificadas en la tesis en detalle —sin darles el desarrollo pertinente, asumiendo que el trabajo en extenso lo hace— para poder focalizar en lo que convoca en esta ocasión.

percepción, en tanto incluyen el trabajo del *cuerpo* de quien dirige y el trabajo sobre la *palabra*. La relación entre quien actúa y quien dirige es una relación corpo-discursiva que parte de la percepción, toma los actos del cuerpo y la construcción a través del cuerpo y de palabras. Quien dirige es un sujeto situado ya que las operaciones y los diseños de dispositivos dependen de las propias definiciones en torno al teatro, principalmente, en este caso, ligadas a qué significa para cada quien actuar y dirigir esa actuación.

La mirada da inicio a la conformación del dispositivo que habilita la dirección actoral. Es una operación de la percepción (Merleau-Ponty, 1993) y la primera a partir de la cual se despliegan las otras operaciones. Pone en relación a quien actúa con quien dirige, en tensión con la construcción de un “entre”, y organiza el espacio de la expectación y de lo escénico. La percepción es abierta e inacabada; por lo que la actuación se revela en diferentes miradas no simultáneas. Ante la imposibilidad de percibir la totalidad, focaliza, recorta, organiza y jerarquiza en el mismo acto perceptivo. Implica una estilización que es singular en cada sujeto perceptor. Está condicionada porque está ligada a las definiciones de quien percibe en torno a la práctica puntual. La percepción implica una intencionalidad ya que recoge las cosas en función de lo que interroga. En la percepción operan *agenciamientos* que construyen sentido, por lo que la mirada de la dirección actoral supone una construcción dramática. La dirección actoral identifica emergentes actorales en los ensayos para co-construir un *poema* que les sea *propio* (Rancière, 2010), crea el flujo asociativo que invita al espectador/a a construir el de ella/él.

La mirada implica la co-presencia física de dos o más personas en permanente interacción y, por lo tanto, no solo importa lo que la mirada recorta, sino un modo de estar al momento de la percepción. La percepción funciona en articulación con el cuerpo y la palabra ya que la relación que se establece entre quien dirige y quienes actúan es una relación corpo-discursiva que supone el cuerpo de quien dirige, es decir, su presencia.

Las operaciones de dirección actoral son corporales ya que funcionan desde la producción de los propios cuerpos. El cuerpo, como origen del conocimiento (Serres, 2011) (Nancy, 2016), permite a quien dirige agenciar la escena en el mismo acto en que interactúa en ella. Quien dirige puede hacer un uso estratégico de su cuerpo en los ensayos en función de los efectos que pretende en la escena. Las operaciones del cuerpo en el acto perceptivo integran percepción y conducta a la vez y dispensan a quien dirige de pensar racionalmente al momento de intervenir con su cuerpo. La singularidad de quien asume el rol de la dirección es visible en tanto que el cuerpo lo es e interfiere en el trabajo.

Existe una paradoja del cuerpo de quien dirige: en tanto no puede fugarse físicamente de su cuerpo fenoménico, permanentemente su atención se fuga de sí y se vuelve uno con el cuerpo de la actriz o el actor. Aquella condición doble y paradójica es fundante en la dirección actoral. Esta requiere estar percibiendo en simultáneo el propio cuerpo y el de las actrices y los actores. Las experiencias vividas están impresas en la memoria de la corporalidad y en el imaginario de cada director/a y, por lo tanto, son el *punto cero* (Foucault, 2010) para relacionarse con actores y actrices a la hora de dirigir. En los ensayos se instala una zona de experiencia que conforma y configura el imaginario grupal sobre la obra soporte del acontecimiento.

Cada acción del cuerpo, cada gesto, al estar expuesto a otro/a, se vuelve un modo de tocar (Derrida, 2011). El dispositivo ensayo incluye la mirada de quien dirige y también sus tocamientos que generan movimiento y afecciones. Ese tocamiento de las operaciones de dirección reconoce el punto de partida, pero desconoce los efectos potenciales. Dichos tocamientos no solo se dirigen al cuerpo material, sino también a la psique: tocan lo inmaterial, tocan en la construcción del imaginario que da forma a la obra en proceso.

La *palabra* de quien dirige es una forma de tocamiento constitutiva del dispositivo relacional. La palabra toca sin tocar y funciona como motivador de la espiral creativa en una prosecución del pensamiento del/la otro/a, a través de sí misma o de otra acción del cuerpo (Merleau-Ponty, 1971). La palabra puede habilitar un modo de acceder a la comprensión del/a otro/a y habilitar el proceso de construcción de un pensamiento colectivo.

En el mismo acto en que quien dirige denomina lo que percibe, lo reconoce y, así, eso que dice no traduce un pensamiento previo, sino que lo consume. Las palabras no son una representación del pensamiento: estas se eligen en el momento del habla. Ese pensamiento se co-construye con el cuerpo y toma su aspecto material, es decir, la voz y sus usos, en el momento del ensayo en que se hace la intervención con esa palabra. Existe un estilo en la palabra, y este estilo es un pensamiento dentro de esta que tiene la potencia de hacer ver. Buscar el modo de decir es uno de los principales desafíos de la dirección actoral, en lo que refiere a la comunicación y a la creación de un pensamiento en el hacer. Es por esto que la palabra es un condicionante del pensamiento teatral.

Para pensar las operaciones de la percepción del cuerpo y la palabra, propuse tres modos dinámicos: *subjetivar*, *objetivar* y *fermentar*. *Subjetivar* (Serres, 2011) refiere a las operaciones que median en el proceso de percepción, a través del cual quien dirige hace propias las cosas

cuando las recibe o indaga en ellas. *Objetivar* (Serres, 2011) refiere a las actividades que emergen de dicha apropiación singular y que por resultado producen otro objeto/comportamiento que impacta en la escena. En este modo pensamos las pautas de dirección, las intervenciones en la escena por parte del/a director/a. Propusimos la noción *fermentar* (Mnouchkine, 2007) para dar cuenta de las operaciones cuya vocación se relaciona con el tiempo; un tiempo en que no se acciona adrede, es un tiempo de espera. Fermentar es una operación de pasaje, de transformación, de metamorfosis. Estas dinámicas operativas suceden en una *red de subjetivaciones* en retroalimentación y en función de la producción actoral, otorgándole densidad a dicha producción. Estas dinámicas en interrelación implican generar condiciones del tiempo, el espacio y la acción para que suceda algo que no necesariamente se prevé, aunque sí se prevé que algo va a suceder.

Relación subjetivante

El eje *relación subjetivante* pone en foco el vínculo humano entre quien actúa y quien dirige entendiendo que este vínculo condiciona las operaciones de la relación artística y se constituye en sujeto de creación. En este eje, los roles y sus funciones se definen en la red de relaciones de cada grupo puntual. Así, cada grupo de creación funda su propio modelo colectivo de trabajo, es decir, su propio *modo de subjetivación* (Deleuze, 2015). Como toda subjetivación sucede en permanente tensión con las relaciones de poder y con las formaciones de saber, problematicé la relación subjetivante a partir de los conceptos *grupalidad*, *saber-poder* y *amor*.

La *grupalidad* del teatro pone el foco en cómo el grupo es parte de una estrategia productiva que deviene en fuente de conocimiento y estrategia de vida (Scher, 2005). El trabajo de laboratorio, que caracteriza al teatro contemporáneo, en el que parte del recorrido y los resultados están librados al trabajo de exploración en ensayos, requiere del grupo el desarrollo de estrategias productivas acordes a ese devenir incierto. Estas cualidades condicionan la elección de los integrantes del grupo y esas elecciones no necesariamente se basan en criterios estéticos, sino metodológicos; e identifican que no todo proyecto parte de una idea de creación específica, sino que la conformación de un grupo puede ser un punto de partida para la creación³.

3 Identifique tres formas de agrupamiento: A) El *casting* (así sea cerrado, de hecho y no desarrollado en lo que se asocia a un *casting* propiamente dicho) en el que quien dirige elige al grupo de actores y actrices en función a criterios

La noción *saber-poder* problematiza en la relación las luchas de poder que toman la percepción, el cuerpo y la palabra. El saber y el poder están imbricados en la medida en que la formación de saber y el aumento de poder se refuerzan regularmente según un proceso circular. El panóptico (Foucault, 2014), por su similitud en su organización con el dispositivo ensayo, permite problematizar cómo *la mirada* (la percepción) coacciona en un dispositivo de control y de ejercicio de poder que es a su vez fuente de aprendizaje y conocimiento: en la acción misma de mirar se desarrolla la aptitud. Así también, problematiza las voluntades modelizantes del ensayo que, aunque con pretensiones estéticas, operan como el capitalismo: someten el cuerpo para generar mayor productividad en menor tiempo. Habría un control de los cuerpos pero que a la vez implica en ese control el desarrollo de ciertas aptitudes.

En el ensayo teatral se ejerce un control de la *palabra* a partir del control del discurso (Foucault, 2008) que sucede cuando se le impone al discurso mismo ciertas reglas que conducen a que este no sea igualmente accesible para todos. Estas reglas, que suelen deslegitimar las voces de quienes actúan, pueden problematizarse y ponerse en duda a partir de reconocer que quienes actúan y quienes dirigen producen discursos diferentes en relación al suceso escénico.

Las categorías *amor* (Badiou, 2015) y *tecnologías de la amistad* (Jacoby, 2007, 2011) me permiten profundizar en el vínculo entre quien actúa como motor subjetivante. A partir de la noción *amor* caractericé al grupo-sujeto de la creación/amor, como aquel en el que la alteridad es condición de necesidad para la creación. Desprendí del *amor* la noción *erotismo* a partir de la cual identifiqué una suerte de gozo que proviene de la energía del ensayo y que es motor de la creación. Las *tecnologías de la amistad* ponen en foco la conformación grupal que parte de vínculos amistosos preexistentes como estrategia productiva que da a la confianza que implica *abismarse* (Barthes, 2014). Esta situación facilita el corrimiento de límites que requiere el acto y el intercambio creativo como motor subjetivante. En este contexto, prevalece la necesidad de reciprocidad en el vínculo para la creación en la medida en que se trataría de un intercambio y *abismo* recíproco. Estas nociones no implican la ausencia de conflictos: el principal y más referido reside en torno a la propiedad de la idea y la desigual distribución del trabajo. En este contexto, una estrategia es que la búsqueda de que las ideas se vuelva colectiva. Esto apunta a una creación a partir de puntos de vista densos, y también a la permanencia grupal de sus

estéticos y/o metodológicos. Propuse la noción *casting* invertido para reconocer las situaciones en el que es el grupo de actrices y actores quienes convocan a quien dirige en función de los mismos criterios ya mencionados. B) La continuación de una relación pedagógica. C) La amistad preexistente motiva la conformación de grupos de trabajo.

integrantes, ya que la participación activa del proceso de subjetivación que implica el trabajo creativo los/as involucra en un proceso que es también afectivo.

Las relaciones afectivas y las lógicas de saber-poder condicionan el trabajo artístico y la trama grupal, es decir, complejizan la relación subjetivante. La subjetividad se pliega en tensión con la tradición teatral, afectando los modos de percibir y de relacionarse corporal y verbalmente con la escena; en tensión con la permanente búsqueda de la verdad, aunque se asuma que esta excede los límites del ensayo y que solo se accede a ella mediante la construcción de respuestas provisorias; y en tensión con lo que se espera del ensayo, así se espere lo inesperado. Las experiencias artísticas grupales operan en acto en la construcción de la subjetividad de los/las involucrados/as y precisan las implicancias de cada rol en cada proceso puntual.

Dispositivos: grupo sujeto de creación

Pensar la dirección actoral situada en el dispositivo ensayo, implicaría analizar la red de relaciones que a priori se establece en él y que condiciona los modos de relaciones y de producciones, en tensión con las lógicas de saber y poder que las atraviesan. En consonancia, Ure (2012) señala que la clave del nuevo teatro está en la revisión del ensayo,

...hay que buscar la estrategia de diferenciación en el ensayo como fuente y no como mera preparación, porque allí es donde se discuten todas las organizaciones del teatro y no sólo su estética. En el ensayo se cruzan sintéticamente todas las políticas que atraviesan el teatro y todas las que el teatro atraviesa y sobre eso trabajaron todos los grandes innovadores (pp. 63-64).

Encontramos en Ure una clave para pensar ciertas lógicas de saber y poder en el ensayo que se desprenden de las filiaciones a ciertos modelos o tradiciones, ya que de alguna manera se cuelan en la forma de operar en los ensayos que mencioné en el eje *relación subjetivante*.

Los modos de operar de quien dirige pueden funcionar de manera creadora, decisiva e influyente hacia el resto del colectivo, generando disposiciones al interior del ensayo. Es por eso que entiendo que las operaciones de dirección actoral dan forma al dispositivo ensayo y este dispositivo es singular a cada proceso. En palabras de Valenzuela (2009):

Si en determinado equipo de trabajo ha de tener lugar el acto de creación, hay razones para pensar que en mucho depende del *discurso del director* que ese acto sea prerrogativa de un solo artista (autor, director o actor singular) o que, por el contrario, la creación tenga posibilidades de difundirse colectivamente... (p. 31).

Esas palabras de Valenzuela colocan a quien dirige en el lugar de habilitador/a⁴ de la posible creación grupal que funcionaría como “un *intercambio diferido de trazos* (entre director y actores, entre un actor y otro, entre actor y el espectador...)” (p. 32). Este intercambio diferido de trazos funciona en una espiral creativa de múltiples retroalimentaciones. Esto hace que el grupo y sus relaciones se constituyan como sujeto de creación. Valenzuela (2009) afirma que un grupo-sujeto se conforma como un *nuevo cuerpo*, categoría que toma de Badiou y le permite pensar al cuerpo desde “su naturaleza *procesual*, su estado de permanente construcción...” (Valenzuela, 2009, p. 29). El encuentro entre quien dirige y quien actúa en los ensayos influye en la construcción de esa actuación entendida como cuerpo siempre en proceso. Siguiendo la lógica de Valenzuela, se constituiría en un *nuevo cuerpo*, en permanente proceso de construcción. Valenzuela (2011) presenta la categoría *dispositivo dual actor/director* para referir a la tensión creativa de la relación actor/triz-director/a

...constituye una entidad dual, un entredós que bien podríamos llamar un *dispositivo poético* destinado a transformar los desamparos en potencias inusitadas. De esos extravíos –el del actor renunciando a sus trucos o soluciones prefabricadas y el de un director que no oculta su perplejidad- de esa doble disponibilidad, digo, deriva una posible sintonía mutua en que la insinuación, el trazo o la irrupción de uno puede desplegarse, continuarse o germinar en el otro. En esta doble exposición al acontecimiento escénico puede surgir un *pensamiento* específicamente teatral... (p. 10).

Encontramos relación entre estos argumentos de Valenzuela y algunas reflexiones de Barba (1987), para quien la dialéctica

⁴ El discurso de quien dirige puede generar una relación simétrica o asimétrica de poder.

caracteriza la relación director-actores, actores-director, espectáculo-espectadores. Es una relación de traducciones —es decir, *traiciones*⁵— en las que uno parte del punto en que el otro ha llegado. No es importante *hacer comprender* ni *transmitir* algo idéntico para todos. Es importante construir el puente, descubrir relaciones, *poner en acción*, *permitir* una reacción (p. 164).

Estos pasajes me dan a pensar que la organización del ensayo es un dispositivo condicionado por las relaciones que suceden en él entre los sujetos que allí operan; que los modos relacionales funcionan como dispositivos duales que generan disposiciones; que las operaciones de dirección actoral que construyen el dispositivo ensayo disponen a construcciones dramatúrgicas; que todos los factores mencionados se encuentran mutuamente imbricados.

Ese dispositivo que abarca la mirada y la presencia de quien dirige y quien actúa incluye también una tercera cosa en tensión, un *entre* que no les pertenece a ninguno y que es la construcción en potencia sobre la que se trabaja. En palabras de Luciano Delprato, “la actuación no es de los actores. La actuación es un *entre* y ese *entre* está modelizado, pero esa modalidad no es una posesión, es una práctica” (comunicación personal, 28 de abril de 2017). Correr la preocupación de la posesión de la actuación para pensarla como una construcción de una autoría compartida, abre el campo práctico que permite una construcción colectiva en la que sucede el tipo de construcción que ya hemos referido como *intercambio diferido de trazos* (Valenzuela, 2009). Iría un poco más allá de la afirmación de Delprato para sostener que la dirección actoral tampoco es una posesión, sino también una práctica, y que esa práctica no es exclusiva a un único rol que la encarne. Es en esa dirección que propongo la próxima sección.

5 “El actor ‘traiciona’ al director cuando colorea de forma personal la estructura del espectáculo, cuando lucha contra la partitura de acciones y reacciones rígidamente fijadas como contra una red que hay que destruir, con una energía que hace cambiar el sentido a cada signo, haciéndolo ambiguo, y que para el espectador parece exactamente lo contrario de lo que es: la energía de una acción improvisada, que nace en el mismo momento. De este modo, por un error óptico idéntico, cuanto más un arco empuja hacia abajo, tanto más parece recorrido por fuerzas que lo empujan hacia arriba. El director ‘traiciona’ las intenciones de los actores cuando ‘objetiviza’ y monta sus acciones o fragmentos de estas en un espectáculo que transparenta su visión del mundo” (Barba, 1987, p. 164).

Operaciones artísticas y subjetivantes en *Todo explota un Domingo* y *Destreando-Llevo todo conmigo*

En este punto creo importante volver a mi pregunta-problema: ¿cómo dirigir la actuación? Una respuesta provisoria y que busco problematizar en este texto afirma que esto es posible a partir del diseño estratégico (premeditado o en acto) de dispositivos de ensayo. Ese diseño estratégico y dinámico organiza el espacio y lo dispone a relaciones de percepción. Condiciona las *performances* de los cuerpos y organiza la palabra, ambas tanto en sus lógicas como en sus momentos. En la medida en que quien dirija tenga conciencia de las características de este dispositivo creativo podrá intervenir en los modos de configuración de grupos, en los modos en que se establecen las relaciones de saber-poder y en la conformación del grupo-sujeto de creación desde su propia perspectiva política estética y metodológica.

Con esto quiero decir que los ejes relacionales que me permiten problematizar la dirección actoral como relación artística y subjetivante pueden volverse operativos a partir del diseño estratégico de ensayos que atiendan a estos y que contemplen y reparen en el carácter azaroso que le es propio al teatro. Los ensayos se configurarían, entonces, como un *dispositivo relacional* que condiciona la relación actuación-dirección.

Destreando es una obra en proceso que se enmarca en el proyecto *Llevo todo conmigo*, diseñado por Maribel Bordenave, actriz del proyecto. En este convoca a siete directoras y directores del país⁶ con el objetivo de realizar laboratorios de exploración escénica que concluyan en un montaje común. Cada laboratorio tomó un material de acopio diseñado previamente por Maribel: la escena, integrada por la actriz y por Ezequiel Canosa como músico-técnico-actor, concluyó con el montaje de otra escena que inicialmente se esperaba de entre siete y diez minutos. El dispositivo de creación suponía un octavo laboratorio, dirigido por una de las directoras de los laboratorios anteriores, en el que se recuperarían todos los materiales y se elaboraría una obra cuya dramaturgia final sería llevada a cabo por la actriz, el músico/técnico/actor en escena y la directora elegida para el montaje final.

⁶ Por orden de laboratorios: Diego Starosta (CABA), Garza Bima (Villa Regina, Río Negro), Valeria Folini (Paraná, Entre Ríos), Natacha "Tachi" Saez (San Juan), Alberto Félix Alberto (Mar del Sud, Buenos Aires), Verónica Aguada Berteá (Córdoba), Sandra Monteagudo (San Martín de los Andes, Neuquén).

El laboratorio que nosotras realizamos en la ciudad de Puerto Madryn en el mes de agosto de 2019 tuvo por resultado un trabajo escénico de aproximadamente una hora y, por la importancia del material obtenido, decidimos retomar el trabajo más allá de la obra *Llevo todo conmigo*. A ese material que co-creamos decidimos llamarlo *Destreando*. En conversaciones personales, Maribel y Ezequiel me comentaron sobre la sorpresa que el proyecto les generó al identificar en más de un laboratorio la posibilidad de construcción de nuevas obras.

Todo explota un domingo (2019) es un proyecto elaborado también por sus actrices, Vanesa Alba, Carolina Baitella y Daniela Valdez en asociación con la productora, Julieta Reta. La obra se autoproclama como “Proceso de creación de escena empezando de atrás para adelante. Búsqueda de procedimientos nuevos”⁷. El sistema de producción propone la construcción de una dramaturgia colectiva a partir de aportes de distintas dramaturgas de la ciudad de Córdoba⁸. Estos aportes, fragmentos a ser integrados, tuvieron por disparador la obstrucción creativa de tomar presuntos tres personajes: una vedette, una recolectora de residuos y una madre. Estos aportes fueron enlazados por Natalia Buyatti en la construcción de un texto que ella nombró como *inacabado*. El dispositivo creativo incluye la invitación a 3 directoras, en el que con Ana Ruiz y Cintia Brunetti intercaladamente fuimos trabajando en la construcción escénica y reelaborando la dramaturgia en la escena. El equipo se completaba con Franco Muñoz —diseño de luces y sonidos—, Diego Trejo —escenógrafo— y Alejandra Migliore —asistente de dirección devenida en directora—.

Los proyectos descriptos suponen la organización de un nuevo dispositivo de ensayo que invita a una dirección colectiva. El hecho de que el trabajo sea subjetivado por distintos puntos de vista que ocupan el rol de dirección —mirada externa que, como hemos dicho, coacciona— hace que esa mirada sea dinamizada. En *Llevo todo conmigo* los materiales escénicos producidos revisten poéticas diferentes. Esto se presenta como un desafío para esa dirección última, desarrollada por Valeria Folini, quien se incorpora a la red de subjetivaciones que produce la obra y que se propone no colonizar los materiales creados, sino articular con esas singularidades.

7 Ver en la página de Facebook de la obra: <https://www.facebook.com/todoexplota/about>

8 Fwala-lo Marin, Verónica Aguada Berteau, Nadia Ethel, “Guli” Brünner, Constanza Albarracín, Emilia Zlauvinen, Eugenia Hadandoniou, Delfina Díaz Gravier, Alejandra Migliore, Natalia Buyatti y Dayana Yevera.

En *Todo explota un domingo*, al desarrollarse las direcciones intercaladas entre sí, la llegada a cada ensayo implicaba encontrarme con materiales de ensayos en los que no estuve presente y con los que entraba en juego en ese momento. Fue obstrucción del proceso creativo asumir los materiales trabajados en otros ensayos, era una obstrucción decir que sí. Esa obstrucción me rememora el *devenir camello* en la dirección, y con ello, una gran escucha a partir de la cual encontrar la forma de articular con eso nuevo que surgía en cada ensayo⁹. Estas direcciones colectivas implican otro estado de alerta en relación a la percepción del ensayo y a saber elegir sobre qué aspecto desarrollar para no superponer el trabajo con otra directora, ya que el factor tiempo era un condicionante que apremiaba. Es así que elegí trabajar sobre el plano de la acción en tanto que recorrido y trazo en el espacio, y en tanto que motivador de posibles puntos de inflexión de la escena. Les propuse a las actrices hacer una lectura del texto en la que identificaran las acciones que este proponía, mencionaba o sugería. Estas acciones identificadas fueron entretrejidas en secuencias de acciones. Así, logramos diagramar un recorrido por la totalidad de la obra a partir del eje de la acción. Este abordaje nos permitió elegir aquel material propuesto por la dramaturgia inicial que fue posible hacer presente en la escena a través un abordaje performativo. La dramaturgia final recoge esos pasajes que la secuencia de acciones producidas permitió retomar y otros textos que las otras directoras elaboraron y que se integraron en esta construcción de una partitura¹⁰.

Los puntos de partida en ambos proyectos fueron diferentes y, por lo tanto, eso me llevó a pensar inicios de trabajo diferentes. En *Todo explota un domingo* tanto actrices como directoras nos encontramos el primer ensayo con el material dramaturgico ya analizado. Este material era una tercera cosa que no había sido producido por quienes nos encontrábamos en el ensayo y era preciso que lo agenciáramos, es decir, que subjetiváramos en conjunto. En cambio, en *Destrependo*, el material de acopio inicial fue producido por Maribel Bordenave, y estaba íntimamente ligado a sus intereses, necesidades y biografía territorializada en Puerto Madryn. Mi estrategia de dirección apuntó a re-subjetivar ese material. Puse en tensión el material de acopio de Maribel con uno personal que armé a partir de asociar ese primero con otras lecturas

⁹ En unos últimos ensayos, previos al estreno, compartimos con más de una de las otras directoras en un mismo ensayo. Allí era evidente cómo la resolución escénica primaba antes que cualquier pretensión estética específica a cada una. Implicó una negociación activa, una construcción de un acuerdo en común; acuerdos que fueron entrenados en la modalidad de trabajo: el material había sido producido por un trabajo en conjunto así sea en momentos diferidos.

¹⁰ Cabe aquí aclarar que este trabajo se verá completado por las otras directoras en futuras reelaboraciones esperando que esa puesta en tensión me dé otras reinterpretaciones de ese proceso compartido.

personales. También le pedí a Ezequiel que fuera compartiendo sus impresiones en relación a eso que íbamos entretejiendo. Para el primer encuentro diseñé dinámicas de juegos¹¹, en tensión con esos acopios, que nos invitaron a realizar un nuevo acopio en común, pero que se articuló con la propuesta inicial. Las pautas/juegos invitaban a estimularnos mutuamente abarcando todos nuestros sentidos y habitando la ciudad en la que nos encontrábamos. Así, diseñamos un mapa que nos fue propio.

La pauta de trabajo con Maribel en el ensayo siguiente a esa exploración de Puerto Madryn también tomó como principio la acción. La pauta fue, según mi cuaderno de bitácora,

Traducir a acciones escénicas lo sucedido ayer. Secuenciar. Repetir [...] Jugar el mapa del propio cuerpo en la relación luz y penumbra. [...] Improvisar desde las diferentes experiencias de laboratorio sin restricciones a los anteriores con la frase 'llevo conmigo mi hermosa capacidad de contarme mis propios cuentos'.

32

Estas pautas recuperaban lo compartido en forma de reflexiones, poesías, literatura, textos propios, y la experiencia corporal. Implicaron el acuerdo de recuperar las acciones que recordábamos del día anterior. El material se configuró en un ensayo.

El dispositivo de este ensayo estaba condicionado por los materiales que disponíamos en ese momento, y sin embargo, reconozco un diseño estratégico a partir de esos materiales. El ensayo sucedía en El galpón de La Escalera, sala de teatro del grupo La Escalera del que Maribel y Ezequiel forman parte. La sala está equipada con iluminación y sonorización pertinente. Ezequiel que es músico, técnico y actor, estaría en escena y predispuesto a la composición en vivo. A partir de conversaciones sabía que el músico disponía de una loopera, instrumentos

¹¹ Anotaciones de mi cuaderno de dirección: "Armar 7 equipajes: el viaje que siempre quise hacer, llevar todo lo que siempre olvido, viajar al pasado para resolver un moco que te mandaste, infaltable en cualquier viaje, lo que te costaría regalar, lo que te permitiría salvarte de tu experiencia de mayor peligro, lo que te permitiría sobrevivir algo inesperado sin demoras en Puerto Madryn. Contra hipótesis: lo que no tengo que llevar conmigo. Las otras listas apuntaban a: las siete cosas que siempre quise hacer en Puerto Madryn y nunca me animé; los siete lugares de Puerto Madryn que más despiertan mi imaginación; las 7 personas en Puerto Madryn que admite un secreto; elegir del vademécum acopio las siete acciones que más recuerdo. A partir de esa lista elegimos las siete cosas que hacer que más adrenalina nos generaban. Salimos a la calle para hacer turistas en la propia ciudad. Posterior a la experiencia de exploración y la aventura la consigna era: hacer un mapa del propio cuerpo. ¿Aquí me llevo conmigo en mis modos de caminar, de hablar, de amar? ¿En qué creo que se ve? Armar un mapa de mis cicatrices visibles o no".

musicales varios y equipos de amplificación; le pedí que tuviera ese material a disposición. Propuse que también tuviera a disposición la posibilidad de hacer un montaje de luces en simultáneo a la *performance* del ensayo. A partir del trabajo del día anterior, contábamos con algunos objetos en el espacio: una bicicleta, una patineta, sogas y cuerdas. Incluso teníamos un “santo decapitado”, una pequeña estatua despintada y en proceso de putrefacción que habíamos encontrado en el mar. Mientras Maribel armaba la secuencia de acciones, le pedí a Ezequiel que fuera progresivamente generando algo que sonara y que operara en la looper. Le pedí también que, en la medida que pudiera, fuera condicionando lumínicamente lo que sucedía en la escena¹². Finalmente, la pieza escénica recuperó acciones, textos y sonidos de la experiencia de un día compartido atravesado por pensares y sentires puestos en común ese mismo día, pero rastreables a otros momentos de nuestras vidas.

Conclusión

¿Quién dirige? ¿Cómo se construye esa actuación? ¿Qué sentido tendría pregonar una propiedad de esas ideas tan colectivas? Vuelvo sobre la primera pregunta. ¿Quién dirige? ¿Dirige el proyecto, los materiales a disposición, los cuerpos en la escena, las pautas que construye a partir de los materiales disponibles? ¿Dirijo yo o dirigen las otras miradas que miran? Creo que es la construcción estratégica de estos dispositivos co-construidos por los diferentes roles la que genera las condiciones para la creación, operación específica de la dirección.

El recorrido realizado me da a pensar que la construcción actoral es un trabajo colectivo en el que es finalmente la relación la que dirige. Con esto quiero decir que la dirección actoral también es un trabajo colectivo que depende de la relación y que, en todo caso, quien dirige puede operar para condicionar y generar el tipo de relación que le resulte potente para la construcción creativa. Esta afirmación no sugiere que solo la persona que asuma el rol formal de dirección puede condicionar el dispositivo ensayo, sino que ese tipo de condicionantes son una operación de dirección actoral, sin importar de qué rol formal provenga. Si la actuación se co-construye en tensión con una mirada externa, es la relación con lo otro, con lo que en principio es en tanto que *está separado*, la condición de posibilidad para el trabajo de creación y de dirección actoral. En distintos puntos del país muchas mujeres ensayan otros modos de hacer teatro. Piensan dispositivos que las incluyan. Dispositivos para actuar y convidar la dirección a otras.

¹² Ese trabajo de iluminación se vio fuertemente condicionado por lecturas que les había compartido de “Elogio de la sombra”, material de lectura que azarosamente me acompañó en el aeropuerto camino Puerto Madryn.

Bibliografía

- Aguada Berteau, V. (2020). *Dirección Actoral. Operaciones en el teatro contemporáneo de Córdoba Capital* [tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. Recuperado de <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/16973>.
- Argüello Pitt, C. (2009). El nosotros infinito. Creación colectiva y dramaturgia de grupo. *Cuadernos de Picadero*, (23), pp. 3-5.
- Argüello Pitt, C. (2015). *Dramaturgia de la dirección de escena*. México: Paso de Gato.
- Badiou, A. (2015). *Elogio del amor*. Buenos Aires: Paidós.
- Barba, E. (1987). *Más allá de las islas flotantes*. México: Gaceta.
- Barthes, R. (2014). *Fragmento de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- Deleuze, G. (2015). *La subjetivación. Curso sobre Foucault. Tomo III*. Buenos Aires: Cactus.
- Derrida, J. (2011). *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Foucault, M. (2008). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Foucault, M. (2014). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Jacoby, R. (2011). *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby. Acciones, conceptos, escritos*. Barcelona: Ediciones de La Central, Adriana Hidalgo Editora, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Red Conceptualismos del Sur.

- Jacoby, R. y Krochmalny, S. (Eds.) (2007). *Tecnologías de la amistad 3. Banquetes de artistas y filósofos*. Ramona, (69), s/d.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Merleau-Ponty, M. (1971). *La prosa del mundo* (F. Pérez, trad.). Madrid: Taurus.
- Nancy, J.-L. (2016). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Pavis, P. (2003). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones.
- Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Scher, E. (2005). Producir en grupo. Una historia que se repite. *Revista Picadero*, (13), pp. 8-11.
- Ure, A. (2012). *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional de la República Argentina.
- Valenzuela, J. L. (2009). *La risa de las piedras. Grupo y creación en el teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Valenzuela, J. L. (2011). *La actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*. Neuquén: Educo.

Cómo citar este artículo:

Aguada Berteá, V. (2021). La dirección actoral como dispositivo relacional. Problematización de los procesos creativos de *Todo explota un domingo* y *Destrelando-Llevo todo conmigo*. *AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33451>.

Cátedra, taller libre, escuela popular: tentativas de enseñanza del grabado en Córdoba (1936-1943)

Professorship, Open Workshop, People's School: Attempts for teaching engraving in Cordoba (1936-1943)

Ana Sol Alderete

Universidad Nacional de Córdoba

Córdoba, Argentina

anasol_alderete@yahoo.com.ar

ORCID id:

<https://orcid.org/0000-0003-4018-3377>

Resumen

Este trabajo aborda el rol específico de las distintas iniciativas de enseñanza del grabado en Córdoba, dentro de un estudio más amplio sobre el arte moderno en la ciudad entre 1936 y 1943. Aunque para ese entonces la Academia Provincial de Bellas Artes funcionaba hacía cuatro décadas, esta carecía de espacio, docentes y equipamiento para enseñar y aprender las técnicas de grabado. En contraste, distintos grupos y asociaciones de artistas asumieron la tarea de abrir talleres, escuelas y espacios en revistas dedicados a la disciplina, y demandaron el reconocimiento de sus obras e innovaciones en instituciones oficiales. Además, las y los artistas conceptualizaron el potencial que veían en las artes gráficas para sintetizar formas e ideas. Estas características indicarían que el grabado estuvo en el centro de una experiencia moderna definida por su voluntad constructiva, es decir, relacionada con el proyecto de vincular formas nuevas e instituciones artísticas.

Palabras claves

Grabado, Arte moderno, Academia, Arte de Córdoba, Grupos de artistas.

Abstract

This paper aims to identify the specific role played by different initiatives for teaching engraving in Cordoba, within a broader study about modern art in the city, between 1936 and 1943. The Provincial Academy of Fine Arts, although by then it had been open for four

decades, didn't have space, nor equipment, nor specialized staff to teach and learn engraving techniques. Instead, different groups and artist associations took on the task of opening workshops, schools and journals dedicated to the discipline, and demanded recognition in official institutions for their work and innovations. In addition, the artists conceptualized the potentialities graphic arts had to synthesize forms and ideas. This features would indicate that engraving was at the core of a modern experience characterized for a constructive volition, which is to say related to the project of tie up new forms and artistic institutions.

Key words

Engraving, Modern art, Academy, Art of Cordoba, Artist groups.

Introducción

Hubo un período en el cual la enseñanza del grabado o, más precisamente, la falta de un ámbito oficial para la enseñanza del grabado, fue una obsesión de los círculos artísticos de Córdoba. Durante esos años, referirse al tema implicaba la consideración de una miríada de asuntos asociados: el sistema de enseñanza en la Academia, el reconocimiento de la disciplina en los salones, las migraciones de artistas hacia y desde Córdoba, la vocación social de la obra múltiple y la articulación entre lenguajes modernos y técnicas gráficas.

Este período podría delimitarse entre 1936 y 1943, es decir, entre aquellos años en que se radicaron en Córdoba Mauricio Lasansky y Víctor Delhez, y su partida. Ese lapso abarca, asimismo, la conformación de la Asociación de Pintores y Escultores de Córdoba en 1938, y la apertura de su Taller Libre de Grabado un año después, bajo la dirección de Alberto Nicasio y Juan Carlos Pinto. A medida que esas figuras crecieron en su reconocimiento artístico, se forjó la idea de que Córdoba se convertía en un “centro del grabado”, a pesar de lo cual la enseñanza de la disciplina era una deuda incumplida en la oferta de formación artística en la ciudad. Esta ansiedad se vería parcialmente sosegada con la apertura del Taller de Grabado de la Escuela Normal Superior en 1942, coordinado también por Nicasio, esta vez en el marco de un proyecto institucional oficial.

Lo cierto es que en este mismo período se dieron distintas tentativas de enseñanza del grabado y cada una de ellas fue acompañada por una serie de valoraciones sobre lo que esta técnica tenía para decir sobre las artes en general: modernidad, humildad, singularidad, experimentación. ¿Cuáles eran las especificidades en cada una de esas propuestas? ¿Cómo se presentaron a sí mismas y qué alcances tuvieron en su momento? ¿Qué nos permiten decir sobre los rasgos de la modernidad artística en Córdoba? A través de dichas preguntas, este artículo analiza y reflexiona sobre las tentativas por la enseñanza del grabado en el período propuesto.

Lasansky y las polémicas por la libertad en la enseñanza artística

Mauricio Lasansky llega a Córdoba en 1936, con tan solo veintidós años. No obstante su juventud, contaba con un considerable reconocimiento como artista en salones de Buenos Aires y La Plata. De acuerdo con Romano (2017), quien ha reconstruido su inserción en los círculos intelectuales y artísticos locales, es posible que se radicase en la provincia gracias a la invitación de Antonio Sobral, para hacerse cargo de la Escuela Libre de Bellas Artes dentro de la Universidad Popular de Villa María que fundó este último¹. Es en este ámbito laico, público y experimental, y acompañado con entusiasmo por la opinión pública de la ciudad de Córdoba, se abre una primera controversia en relación a cómo esta experiencia ponía en cuestión los métodos de enseñanza de la Academia Provincial de Bellas Artes.

40

Algo de eso se percibe en el discurso que Santiago Monserrat brinda durante la inauguración de la exposición de la Escuela Libre de Bellas Artes, que tuvo lugar en Córdoba capital, en noviembre de 1937. Según reporta la prensa, el intelectual fue el encargado de comentar la tarea de Mauricio Lasansky y del escultor Vicente Puig, enfatizando cómo estos profesores simplemente encauzaban la vocación de las niñas y niños que asistían a la escuela, a quienes se refiere como “artistas en ciernes” (Se inauguró la muestra de la Escuela Libre de B. Artes de Villa María, 1937). Lo novedoso en la estrategia de enseñanza era la concepción del docente como un facilitador, cuya misión era acompañar la exteriorización de la mirada de la niña o el niño, sin encuadrarla dentro de “limitaciones que pueden malograr el impulso inicial”. Esta idea se vuelve más explícita en un comentario publicado dos días más tarde, firmado por Cornelio L. Saavedra, entonces director de la Escuela Normal “Víctor Mercante” de la Biblioteca Bernardino Rivadavia, es decir, colega de Lasansky y Puig en Villa María. Saavedra se refiere, sin ambages, a una “guerra a la academia”:

La academia es el virtuosismo y la falsedad. No nos propone la actividad sino que nos impone residuos de la actividad ajena. La sobrestimación [sic] de la técnica —que está en el ápice de sus valoraciones— implica una actitud antivital, inmoral, por ende. Recobrar en contra de sus perniciosos efectos deformadores de la raíz humana, es deber de militancia (Saavedra, 1937, p. 14).

1 La figura de Antonio Sobral se encuentra estrechamente ligada a distintos proyectos pedagógicos de gran envergadura en el período de los gobiernos sabattinistas, que es el mismo que estamos considerando para este trabajo en general: 1936-1943. Notoriamente, Sobral fue designado director de la Escuela Normal Superior abierta en 1942, durante la gestión de Santiago Del Castillo.

El entusiasmo del educacionista con esta batalla lo empuja a afirmar la ausencia de intención copista en las obras infantiles de la exposición, algo garantizado por lo que califica como “el olvido de sí”, esto es, de su condición de artistas, en la labor docente de Puig y Lasansky. En respuesta a estos comentarios, las páginas del mismo periódico le dan lugar a Antonio Pedone, entonces director del Museo Provincial de Bellas Artes, quien se propone examinar las palabras de Monserrat, “dichas con tono polémico”, contra las escuelas y academias tradicionales, y los alegatos anti-academicistas del maestro Saavedra.

El argumento de Pedone se apoya sobre la certeza de que tanto Monserrat, a quien califica de *dilettante*, como Saavedra, han tomado partido en una falsa “guerra”, desconociendo el modo en que realmente funcionan los institutos, escuelas y academias de arte. Sostiene que se han dejado impresionar por la gravedad y solemnidad del término “Academia”, sin revisar los planes de estudio ni el funcionamiento de estas. De lo contrario, sostiene, sabrían que nunca la técnica es un fin en sí mismo en la enseñanza artística. Respecto de las influencias de los maestros, en cambio, señala que es algo inevitable y, para demostrarlo, se limita a analizar el caso del propio Lasansky y los grabados de sus alumnos y alumnas de Villa María:

La influencia nefasta que con su “tiranía y fórmula” ejerce la Academia sobre el alma del niño, destruyendo lo que en él hay de espontáneo, está palpable también en la exposición de la “Escuela Libre de Bellas Artes”. Basta un simple recorrido por la sala y detenerse en los grabados para que esta verdad surgiera a la vista, ya que, entre varios de esos grabados, y sobre todo en las xilografías, se notará con toda claridad la influencia, voluntaria o no pero de cualquier forma evidente, que ha ejercido el maestro sobre el alumno; y no se trata solamente de la factura o manera de hacer, se trata de algo más grave: del tema y del estilo, vale decir, de aquello que precisamente es lo más personal en cada artista. Esos grabados que indico son exactamente iguales en el tema, en el estilo y hasta en la falta de conocimiento técnico a lo del profesor Lasansky. ¿Entonces en qué consiste la tan cacareada libertad que se le debe dar al alumno? ¿Consiste esa libertad en no enseñarle, a no tener conocimientos [sic] de los instrumentos de los cuales tiene que valerse el artista para expresar? (Pedone, 1937, p. 12).

El director del Museo Provincial concluye que todos los elogios le caben a esta experiencia, si lo que se quería destacar era cómo despertar la vocación estética en la educación primaria.

En cambio, si lo que se pretendía era derivar de ella un ejemplo de cómo debía ser una “Escuela de Arte”, el resultado habría sido esa confusa impugnación de las dinámicas de enseñanza y aprendizaje artístico en la que habían caído tanto Monserrat como Saavedra.

Un vacío difícil de llenar: la enseñanza del grabado en la Academia

Lo cierto es que la Academia Provincial de Bellas Artes se encontraba entonces muy expuesta a las críticas en lo que se refiere a la enseñanza del grabado. Aunque la disciplina estaba prevista en el plan de estudios oficial, la cátedra se encontraba vacante, y esta situación se sostendría hasta casi finalizada la década de 1940. Aparentemente, la llegada de Lasansky había despertado expectativas respecto de que se inaugurase este espacio curricular², en vistas de lo cual la impugnación de su método por parte de Pedone se vuelve más significativa.

Además de las exposiciones individuales de Lasansky en Córdoba y Río Cuarto en 1936, rastreadas por Romano (2014), en 1937 Alberto Nicasio realiza en el salón Réflex su primera exposición individual de xilografías, técnica en la que (según su propio testimonio) se había formado de manera autodidacta³. En mayo de 1938 la ciudad de Córdoba asiste a otro hito en su historia del arte impreso, con la exposición conjunta de dos artistas radicados en Totoral, la escultora María del Carmen Portela y el xilógrafo belga Víctor Delhez⁴, en el Salón Blanco del

² Esta referencia aparece en varias fuentes, acaso la más temprana sea la carta enviada por Víctor Manuel Infante, entonces presidente del Centro de Estudiantes de Bellas Artes, a su amigo Ernesto Soneira, becario de la provincia en París, comentándole tanto que Lasansky, Puig y Aguilera serían profesores en la Escuela de Villa María, como que el primero se haría cargo de la cátedra de grabado en la Academia, aunque esto último no estaba confirmado (Infante, V. M., (1 de abril de 1937), Carta a Ernesto Soneira conservada en el Archivo Soneira-Linossi).

³ Respecto de los avatares de la formación de Nicasio como xilógrafo, nos remitimos a Romano (2019).

⁴ Santiago Monserrat dedica sendos artículos a ambas exposiciones (la de Nicasio en 1937, y la de Delhez en 1938), ambos publicados en el diario Córdoba. En el primero, relaciona la obra de Nicasio con las premisas del Realismo Mágico del crítico alemán Franz Roh, autor de un difundido libro del mismo nombre. La exposición de Delhez, en cambio, despierta alguna polémica y reflexión en torno de la autonomía del grabado respecto de la literatura y de la pintura (el propio artista sostiene que la disciplina está llamada a hacer, figuradamente, “literatura”), cuestión de la que se ocupan tanto Monserrat como Oliverio De Allende en su crítica para La Voz del Interior. Este último sostiene, no obstante, que “esta exposición señala un momento extraordinario de nuestra cultura artística” (De Allende, 1938, s/p). Agradezco a Silvia Dolinko por facilitarme el acceso a las fuentes referidas a la exposición de Víctor Delhez.

Ministerio de Obras Públicas. Estos antecedentes nos permiten contextualizar una inquietud que despunta en el marco del Salón del Centro de Estudiantes de Bellas Artes de septiembre de ese año.

Este cuarto salón estudiantil es reseñado por *La Voz del Interior* (14 de septiembre de 1938) que se ocupa de “algunos valores dignos de comentarios” (p. 9) en la exposición. Sin embargo, el o la cronista advierte que, entre las más de cien obras incluidas, hay solo un expositor en grabado. Se trata de Nicanor Pavón Villarreal, quien presentaba un buen trabajo, aunque no se especifica en qué técnica (La muestra de los alumnos de Bellas Artes destaca algunos valores dignos de comentarios, 1938). En un loable gesto de empeño periodístico, un día después el mismo diario publica una entrevista con el director de la Academia, Francisco Vidal, en la que se le pregunta sin rodeos por qué el grabado está tan pobremente representado en el Salón. El pintor aduce que la institución carece, por una parte, de una prensa para la impresión de xilografías y aguafuertes, y aclara además que no hay profesores en la especialización. Agrega que ha informado esta situación a las autoridades superiores, a raíz de lo cual obtuvo el compromiso del entonces gobernador, Amadeo Sabattini, para remediarla (El director de la Academia de Bellas Artes, tiene muy buena impresión del salón, 1938). Como se indicó, artistas capacitados para ocupar la cátedra en Córdoba no faltaban. Es justamente la progresiva consagración, tanto local como nacional e internacional de estos artistas, lo que explica la creciente inquietud por la ausencia del grabado en el trayecto formativo de la academia.

Tanto Lasansky como Delhez y Nicasio obtuvieron sendas distinciones en el XXIX *Salón Nacional de Bellas Artes* (SNBA), en el cual el mismo Francisco Vidal se desempeñó como jurado por parte de la Comisión Nacional de Bellas Artes⁵. Lasansky se consagra con el Primer Premio adquisición al Grabado con su puntaseca *Canción de cuna*, Delhez recibe el Premio Extranjeros por su *Danza macabra N°1* y Alberto Nicasio el Premio “Laura Barbará de Díaz” por su xilografía *Alrededores de Córdoba*. Cada uno de estos tres artistas consolidó un ámbito específico de actuación, en los cuales no colaboraron entre sí, aunque fueron consocios (hasta la partida de Delhez primero, y de Lasansky después) en la Asociación de Pintores y Escultores de

5 Respecto de los efectos ostensibles de las participaciones de Vidal como jurado del SNBA sobre la premiación de artistas de Córdoba en este período, nos remitimos a Alderete (2019), en particular al Capítulo 1 (“Agrupaciones de artistas en Córdoba, un espacio cultural”). Además de estos grabadores, en la misma edición de 1939, Manuel Coutaret y Roberto Viola obtienen premios en la categoría pintura.

Córdoba⁶. Es justamente esta agrupación la que, con la determinación propia de la autogestión de artistas, resolverá por su cuenta los dos obstáculos mencionados por Vidal: la falta de prensa y la de docentes.

El Taller Libre de Grabado como infraestructura alternativa

La Asociación de Pintores y Escultores (APE) se conforma como tal en agosto de 1938, luego de disolver el vínculo de filial que hasta ese momento había tenido con la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Desde sus inicios, la agrupación había materializado sus reuniones en torno a una “peña” y un Taller Libre de Croquis que a lo largo de 1939 sería el ámbito de preparación para la mayoría de las y los artistas que participaron en el concurso por las becas de perfeccionamiento artístico en el extranjero⁷. En el ínterin, la APE, cuyo presidente era Roberto Viola, estableció un vínculo fructífero con el Círculo de la Prensa de Córdoba, y ambas entidades ocuparon un amplio local en la planta alta de San Martín 60 entre junio de 1939 y los primeros meses de 1942.

No es de extrañar, por lo tanto, que en el contexto de ese trabajo en colaboración se haya adquirido una prensa antigua, descartada por el taller litográfico de Miguel Marot, quien la había traído de Barcelona en 1910 (Más de cien años tiene la prensa del Taller de Grabado de los plásticos, 1939). Una vez “descubierta” la prensa por Nicasio, la APE decide que el Taller de Croquis le ceda su espacio dos días a la semana a una nueva iniciativa, el Taller Libre de

6 Podría señalarse que los intercambios con distintas instituciones cuyanas, propiciados en parte por la actuación de la Asociación de Pintores y Escultores, son elementos que gravitaron en esto: tanto Lasansky como Nicasio realizan exposiciones y cuantiosas ventas en varias ciudades mendocinas y puntanas, mientras Delhez se radica definitivamente en Luján de Cuyo cuando acepta la cátedra que le ofrecen desde la recién creada Universidad Nacional de Cuyo. En 1943 Lasansky, como es sabido, recibe una beca y viaja a Nueva York, donde se integra al Atelier 17 dirigido por Stanley Hayter (Romano, 2014; Dolinko, 2012), para finalmente radicarse en Iowa.

7 El concurso, que se sustanció en agosto de 1939, se realizaba cada tres años y otorgaba dos becas (una para la categoría pintura y otra para escultura) para hacer una experiencia formativa fuera del país. Respecto de la relevancia de estas becas, sancionadas por ley provincial en 1922, para la historiografía del arte de Córdoba, nos remitimos al trabajo de Romina Otero (2017).

Grabado⁸. Su director, como se dijo, sería este prominente xilógrafo, acompañado por Juan Carlos Pinto, quien se encargaría de enseñar las técnicas sobre metal: aguafuerte y punta seca. La APE anuncia que su taller venía a llenar un vacío en el aprendizaje de las y los jóvenes plásticos, y no deja de subrayar una y otra vez que la oferta es única en su tipo en Córdoba.

Según lo que Nicasio comenta en la entrevista que le hace *La Voz del Interior*, el taller estaba destinado a asociadas y asociados de la APE. En ese grupo se incluirían, sin duda, sus “aspirantes”, entre quienes se contaban las y los integrantes del Centro de Egresados de Bellas Artes⁹ y (probablemente) una parte de las y los estudiantes de la misma academia: el taller “ha despertado un pronunciado interés” entre “los muchos que desean conocer los secretos de la técnica de esta importante rama de las artes plásticas” (Más de cien años tiene la prensa del Taller de Grabado de los plásticos, 1939).

En la misma entrevista, Nicasio señala que históricamente el grabado había sido secundarizado, lo cual veía reflejado en los planes de estudio de las academias y en los premios destinados a la disciplina en los salones oficiales. Insiste, asimismo, en que había algo anónimo y poco lucido en las labores del arte impreso, y que esa percepción se revertía de a poco, a partir de la incorporación de ilustraciones para obras literarias en ediciones de lujo, práctica que veía en expansión en Francia,



Imagen 1: Frente a la vieja prensa litográfica (1939).
La Voz del Interior.

8 Alberto Nicasio era una figura destacada dentro de la APE: no solo era vocal de la Comisión Directiva, sino que también se había postulado para competir con Roberto Viola por la presidencia en abril de 1939. En los años sucesivos sería tesorero, nuevamente vocal, protesorero y vicepresidente en 1944. En 1945 fue el delegado de la asociación en la efímera Comisión Provincial de Cultura que alcanzó a funcionar durante la intervención de Juan Carlos Díaz Cisneros.

9 Esta agrupación se reunía los lunes en el local de la APE. En 1939 estuvo presidida por Enrique Mónaco y entre sus integrantes se contaba el omnipresente Víctor Manuel Infante.



Imagen 2: Pinto, J. C. (1939). Sin título [linóleo]. Córdoba, Argentina. Ilustración de cubierta del *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores* (número 1).

Inglaterra y Polonia, principalmente¹⁰. Como señala Dolinko (2012), hasta mediados del siglo XX el grabado de ilustración, también llamado “arte del libro”, fue la vertiente más alentada desde los talleres y escuelas oficiales en el país. Este rasgo determinó algunas características formales, tales como el pequeño formato, la monocromía y los contenidos narrativos que, en lo inmediato, se verifican en las obras que en el período consagran a Lasansky, Nicasio, Delhez y Pinto¹¹.

Entre 1939 y 1940 se publican los dos primeros números (y acaso los únicos) del *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores*. El primero fue ilustrado en la tapa por un linóleo de Pinto, y

10 En 1938 Losada había editado la biografía poética de Víctor Delhez, de Fernando Diez de Medina, profusamente ilustrada con varias series de xilografías del artista, dedicadas a distintas obras literarias: *A dreamers tale* de Lord Dunsany, *Las flores del mal* de Baudelaire, *Crimen y castigo* de Dostoievski, y una larga serie dedicada a los Evangelios, de la cual se conservan varias estampas en los museos municipal y provincial de Córdoba. En poco tiempo, el propio Nicasio se volvería un importante referente de esta práctica, con sus ilustraciones para *La tierra purpúrea* de Guillermo Hudson, *Niobe* de Jorge M. Furt, *Adonais* de Percy B. Shelley y *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, por mencionar solo las editadas en la década de 1940.

11 El aguafuertista Oscar Meyer, cuya obra está dedicada al paisaje urbano, tuvo una notoria actividad artística en el período, sin embargo, rara vez es tenido en cuenta en los debates en torno a la enseñanza del grabado. Esto indica que la disputa no tenía que ver con una cuestión meramente técnica, sino más bien con un doble interés en fundar espacios hasta entonces inéditos en la ciudad e indagar en ciertas exploraciones formales que se verían de manera más acusada en los artistas mencionados arriba. En el mismo sentido, Laura del Carmen Bustos Vocos, quien fuera alumna de Nicasio en el período, sostiene que tanto en su taller particular como en el de la Escuela Normal Superior los tacos xilográficos no se copiaban con prensa sino con cuchara, lo que acaso explique la desconcertante propuesta de fundar un taller de xilografía utilizando una prensa litográfica (comunicación personal, 23 de octubre de 2016).

el segundo por una xilografía de Nicasio. El director del taller colaboró en cada número con su columna titulada “Algo sobre la xilografía”, donde además de las consabidas recomendaciones técnicas, establece una relación bastante original entre los recursos que la xilografía ofrece al “artista moderno” y el clima apropiado de Córdoba para su desarrollo: el grabador observa que, desde los muros de los viejos templos hasta la fisonomía de la ciudad, la topografía del paisaje y la forma de las pencas y las pitas, la ciudad prácticamente exige ser interpretada mediante esta técnica (Nicasio, 1939). Pinto, por su parte, colabora con un artículo sobre lo poético en el grabado que alerta sobre los peligros del exceso de oficio en la disciplina. Sostiene que, a diferencia de la pintura, este defecto es difícil de disimular en el arte impreso, y justamente por eso, su materia plástica debe lograr un máximo de belleza con un mínimo de recursos. Es un alegato a favor del despliegue de lo imaginativo, un argumento que ve en los recursos de las distintas técnicas del grabado las posibilidades más “naturales” para elaborar “esa atmósfera de ensueño, ese misterioso aliento onírico de un mundo irreal y fantasmagórico, tan codiciados por las novísimas corrientes pictóricas que han sabido entrever —o rever— la belleza irresistible de lo mágico” (Pinto, 1940, p. 2). Como lo había propuesto Monserrat al escribir sobre las xilografías de Nicasio, también aquí la clave de un realismo mágico o post-expresionismo impregna la forma en que se valora el grabado local, como un momento particular de lo moderno¹².

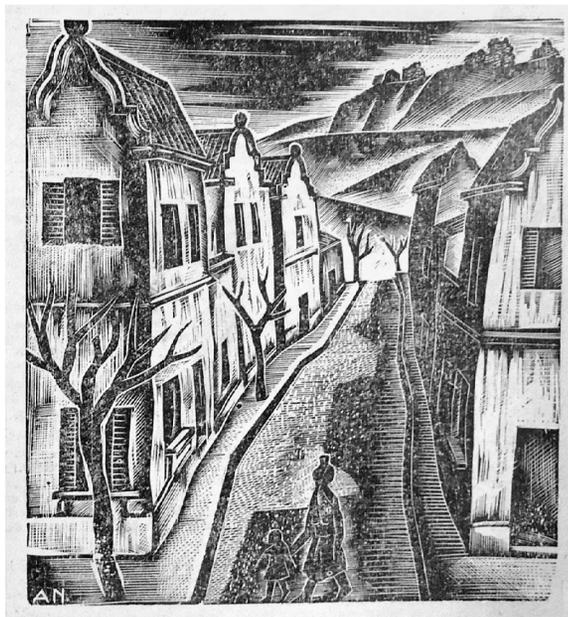


Imagen 3: Nicasio, A. (1940). *Barrio obrero* [xilografía]. Córdoba, Argentina. Ilustración de cubierta del *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores* (número 2).

¹²Para una consideración más pormenorizada de la recepción del realismo mágico de Franz Roh en Córdoba, especialmente en el contexto de la APE, nos remitimos a Alderete (2019).

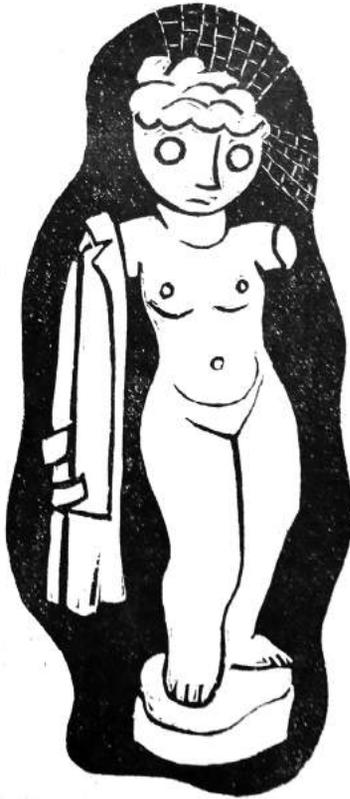


Imagen 4: Pinto, J. C. (1939). Sin título [viñeta al linóleo].
En *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores*
(número 1), p. 3. Córdoba, Argentina.

Pinto fue también el encargado de realizar pequeñas viñetas al linóleo intercaladas con los artículos, entre las que podemos destacar la de un xilógrafo en plena tarea y una figurilla de Afrodita de Cnido, evidentemente olvidada en un rincón, sobre la que se formaron telarañas y alguien ha colgado un abrigo. La figurita alusiva a la escultura clásica griega, marginada en el taller, parece diferenciar este Taller Libre de la institución artística ya establecida (la “grave y solemne Academia”, como se mofa Pedone). Vemos allí la voluntad de constituir una infraestructura alternativa que, además de hacer a la identidad pública de la formación, modifica las relaciones sociales existentes en el espacio del arte¹³.

¹³ En su análisis de las formaciones culturales, Raymond Williams (2015, p. 59) considera los distintos tipos de relaciones externas de las agrupaciones (de especialización, de oposición o alternativas), siendo el rasgo más notorio de las últimas el hecho de que aportan los medios alternativos para la producción cuando consideran que las instituciones existentes tienden a excluirlas (como sería aquí el caso del taller de grabado). Al establecer una infraestructura alternativa, la agrupación se vale de ella para consolidar su presencia o su identidad pública.

Córdoba, centro del grabado. La paradoja

Así como el taller de la APE, también Lasansky se mantenía por la senda de los espacios alternativos con la Escuela de Manualidades Amadeo Autcher en Córdoba capital, donde seguía formando niñas y niños en distintas técnicas artísticas. Los resultados fueron tan auspiciosos que uno de sus educandos villamarienses, Alberto Ramos, fue admitido en la misma edición del XXIX SNBA con tan solo trece años (Un niño cordobés expuso un grabado en el Salón Nacional de Artes Plásticas, 1939). El reconocimiento de Lasansky crece, además, ante la crítica, el mercado y los salones en distintas ciudades argentinas, y ante las visitas internacionales que incluso compran sus estampas en exposiciones o en las frecuentes visitas a su estudio. Así lo sorprende la prensa, según gusta presentarlo en los artículos, "en medio de la baraúnda de los aguafuertes y xilografías" (A propósito del próximo salón nos habla Mauricio Lasansky, 1940, p. 9), para pedirle su opinión sobre la enseñanza del grabado en Córdoba y, de manera más específica, sobre el reglamento del recién instaurado Salón Municipal de Bellas Artes.

El o la cronista le pregunta por la distribución de premios prevista en el reglamento¹⁴, ante lo cual el grabador "suspende su labor, tirando los buriles sobre la mesa de trabajo" (1940, p. 9), para lamentar que en este nuevo salón se reproduzca la histórica división entre artes mayores y menores.

Ese concepto unilateral ha determinado un total abandono de parte de las instituciones artísticas en cuanto al fomento y enseñanza del grabado, que aparece como algo secundario en el orden de sus preocupaciones. Y esto, a pesar de que Córdoba ha sido objeto de emulaciones singularmente significativas. Recuérdese que en el último salón nacional han sido discernidos tres premios a artistas locales del grabado. Ello prueba que existe un movimiento en tal sentido. Por qué no fomentarlo? (A propósito del próximo salón nos habla Mauricio Lasansky, 1940, p. 9).

¹⁴ El reglamento del salón se publica el 29 de junio de 1940, aunque finalmente la primera edición del certamen tiene lugar en julio de 1941. El artículo 24 establece que tanto en la categoría pintura como en escultura habrá un primer premio de \$1000 (mil pesos), un segundo premio de \$700 (setecientos pesos) y un tercer premio de \$400 (cuatrocientos pesos) cada uno, mientras en la categoría de grabado se instituyen dos premios idénticos de \$150 (ciento cincuenta pesos) cada uno. Como todos los premios eran adquisiciones, en caso de que las obras expuestas tuvieran un valor mayor al del premio, estas quedaban fuera de concurso (El primer Salón de Pintura y Escultura de Córdoba se realizará el 17 de agosto, 1940).

En julio de 1941 el artista es doblemente galardonado. En Rosario recibe el Primer Premio al grabado por su puntaseca *El presagio*, ocasión que *La Voz del Interior* aprovecha para recordar que en Córdoba el artista dirige una Escuela de Manualidades, “mientras la Academia Provincial de Bellas Artes con todos sus títulos no ha podido —todavía— hacer lugar para su recia personalidad” (Primer premio al grabado ganó en Rosario, Lasansky, 1941, s. d.). En el Salón Municipal de Córdoba se le acuerda un reconocimiento análogo, al cual renuncia en virtud de que considera que el valor de su obra era mayor al del premio¹⁵. Sin lugar a dudas, el gesto es interpretado como una defensa de la jerarquía del grabado. El argumento de que la ciudad acusaba un movimiento dentro de esta disciplina se ve reforzado cuando, en septiembre de ese mismo año, se le acuerda a Alberto Nicasio el Primer Premio de Grabado en el SNBA por su tríptico *Hornos de cal*. Córdoba era, nuevamente desde la perspectiva de *La Voz del Interior*, un centro del grabado, porque “a pesar de no contar la enseñanza oficial de bellas artes, con una asignatura como ésta, en sus planes de estudio, se ha tenido la suerte de contar con artistas de talento que han (...) formado el ambiente” (Tres artistas de Córdoba han sido premiados en el Salón Nacional de Bellas Artes, 1941, s. d.). Este ambiente tendría que ver, según el periódico, con la formación de nuevos valores en xilografía en el Taller Libre de Grabado de la APE, donde se lo referenciaba a Nicasio en ese momento.

Una escuela popular de grabadores

Las destacadas figuras de Nicasio y Lasansky, entre las que sin dudas habría cierta competencia profesional, no parecen colaborar entre sí por la formación de una escuela o movimiento de grabadores en Córdoba, pero tampoco dejan entrever un claro antagonismo. Acaso bajo el resguardo de sus distintas especialidades, y porque sus ámbitos de influencia estaban bien diferenciados, en ningún momento aparecen como personalidades contrapuestas. Ambas convergen en ciertos contactos y afinidades con el ámbito anglosajón: Lasansky más vinculado con las visitas estadounidenses, de manera notoria con la llegada de Waldo Frank primero y Francis Taylor después, mientras Nicasio aparece más cercano a la Asociación

¹⁵ En rigor, Lasansky argumenta que su obra estaba fuera de concurso, tal como preveía el reglamento en caso de que el o la artista declarase que su obra valía más que los premios estipulados (Mauricio Lasansky renuncia al premio que le acordaran, 1941).

Argentina de Cultura Británica, que comenzaría a organizar exposiciones y apoyar ediciones de autores británicos ilustradas por el xilógrafo.

Una seguidilla de eventos de este tipo ocasiona un comentario publicado en la página seis de *La Voz del Interior* en el que, una vez más, el periódico vuelve sobre esa vacante que tanta tinta hacía correr:

...a pesar de tener Córdoba grabador tan singular como Lasansky, Pinto, Nicasio y otros no existe entre nosotros escuela dedicada a la enseñanza del grabado. En el plan de estudios de la Academia Provincial de Bellas Artes existe la cátedra, pero la enseñanza no se imparte. Y los grabadores se forman así por su propio esfuerzo, a puro entusiasmo y capacidad sin tener a su alcance la posibilidad de formar alumnos que en el futuro mantengan el prestigio conquistado (Los grabadores y la enseñanza del grabado, 1942, p. 6).

Esta era la página donde habitualmente se publicaba la nota editorial y otros comentarios o reflexiones que concluían, como en este caso, en pedidos específicos a las autoridades de gobierno: la organización de una escuela popular de grabadores, con “una orientación formal hacia lo típico, regional y característico” (1942, p. 6). La propuesta daba por descontada la colaboración de estos artistas, de quienes se esperaba que facilitaran sus talleres y herramientas de trabajo.

El periódico vuelve sobre el tema tan solo cuatro semanas después, en un intento de “aprovechar” la contingencia de que se postergase la discusión del proyecto de presupuesto del año siguiente, señalando la urgencia de que los “cotizados” grabadores de Córdoba encuentren los medios para “hacer escuela” en la ciudad. Este último artículo tiene varias consideraciones de interés. Por un lado, la insistencia en el carácter popular de la iniciativa, que tomaría fuerzas no solo de su “material humano” sino del medio ambiente, la naturaleza, la tradición, la historia y las costumbres de Córdoba (Creación de una escuela popular de grabadores, 1942). En rigor, durante el sabattinismo hubieron varias experiencias en este sentido, tal como lo han apuntado Rocca y Romano (2017), quienes identifican en este período un acuerdo entre diferentes agentes del espacio del arte en torno de una “concepción de la cultura como patrimonio social” (p. 251). En esta propuesta particular, lo distintivo era el hecho de que su punto de partida fuera una omisión de la Academia Provincial de Bellas Artes. Por otra parte, *La Voz del Interior* sugiere la comparación entre esa posible escuela popular y los orígenes de la Escuela Provincial de Cerámica, el proyecto que Fernando Arranz había iniciado en Córdoba y que

había sido virtualmente desmantelado por la migración de su cuerpo docente a Buenos Aires, principalmente. Finalmente, la tercera consideración tiene que ver con la mentada imagen de la Academia Provincial como el espacio de lo solemne:

En realidad no será una innovación, por cuanto la enseñanza del grabado forma parte como hemos dicho del plan de la Academia Provincial de Bellas Artes, aunque no se imparta por no haberse creado y provisto la cátedra correspondiente. Pero hacerlo de esta manera no sería lo atinado desde que lo verdaderamente interesante es la escuela popular, accesible al común de las gentes y realizada con sentido de escuela-taller, sin encorbatamientos, sin solemnidad, su matrícula paga y aun con provisión gratuita de los materiales de trabajo que sean necesarios (Creación de una escuela popular de grabadores, 1942, p. 6).

52

Como se ha dicho arriba, este período cierra con la partida definitiva de Lasansky a Estados Unidos, donde efectivamente “haría escuela”, como reconstruye Dolinko (2012), y con la apertura del Taller de Grabado de la Escuela Normal Superior, ámbito donde se consolida la labor escolanovista de Nicasio, antes de su ingreso como docente a la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba en los albores de la década del cincuenta (Rocca, 2018). Sin dudas, el debate por la enseñanza del grabado en Córdoba habría tenido sus orígenes en una densa disputa en torno de la cátedra, y se desplegaba una y otra vez ante la perspectiva de que se estableciera un reconocimiento estable a la disciplina en los salones, las becas, los magisterios y las editoriales. Acaso por esa inestable infraestructura sociocultural, la apuesta por especializarse en las técnicas gráficas retribuía en el reconocimiento a la singularidad de esas imágenes, donde lo tradicional y lo nuevo intercambiaban recursos y posibilitaban discursos sobre lo moderno.

Coda

La enseñanza del grabado ha sido, en el período, una pregunta persistente y, en ocasiones, atravesada por gestos de antagonismo con la Academia. Las tentativas por establecer ámbitos específicos, y la preocupación por retener a sus figuras de referencia con ocupaciones genuinas en Córdoba, tuvieron resultados dispares: algunas emigran ante mejores posibilidades de

desarrollo en otras ciudades o países, mientras otras asisten a la creación de instituciones que les ofrecen posibilidades de experimentar con la técnica y los lenguajes.

Uno de los rasgos que definen el devenir del arte moderno en Córdoba es su carácter constructivo, una tendencia que, como sugiere Gorelik (2003), contrasta con los más reconocidos movimientos de la vanguardia en Europa Occidental porque se orientó a instituir nuevos espacios para el arte antes que a destruirlos. Esta consideración nos permite historizar la serie de episodios vinculados con la enseñanza del grabado en Córdoba, relacionando las instancias de consagración de las formas artísticas modernas con las tentativas de institucionalización de la disciplina (o de formación de “una escuela”, como se esperaba entonces) en la ciudad.

Bibliografía

- Alderete, A. S. (2019). *La Asociación de Pintores y Escultores de Córdoba: arte moderno, emprendimientos institucionales y compromiso social entre 1937 y 1945* [tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. Recuperado de <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/16506>.
- Dolinko, S. (2012). *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa.
- Gorelik, A. (2003). Notas sobre la actualidad de la vanguardia. En Centro Cultural Rector Ricardo Rojas. *Vanguardias argentinas* (pp. 135-139). Buenos Aires: Libros del Rojas.
- 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. Recuperado de <https://ediciones.unq.edu.ar/516-artistas-en-transito.html>.
- Rocca, M. C. (2018). *Artistas y reformistas en la cultura de Córdoba (1933-1943)*. Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Rocca, M. C. y Romano, C. (2017). Las artes visuales y la ciudad de Córdoba durante el sabatinismo. Debates acerca de la autonomía artística y comunal (1937-1943). *Avances*, (26), pp. 247-260. Córdoba: CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.
- Romano, C. (2014). Mauricio Lasansky. *Proyecto Culturas Interiores. Un archivo de la cultura de Córdoba* [proyecto de investigación]. Recuperado de <https://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar/consulta.php?p=1WFRDJUV5A22>.
- Romano, C. (2017). El arte nuevo de Mauricio Lasansky: contextos de su producción artística inicial. *Separata* (Segunda época), (20). Recuperado de <http://ciaal-unr.blogspot.com/>.
- Romano, C. (2019). Alberto Nicasio Laserre. *Proyecto Culturas Interiores. Un archivo de la cultura de Córdoba* [proyecto de investigación]. Recuperado de <https://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar/consulta.php?p=BWFZDJFT5ID2>.
- Williams, R. (2015). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

Fuentes

Se inauguró la muestra de la Escuela Libre de B. Artes de Villa María (1937, 11 de noviembre). Córdoba, p. 9.

La muestra de los alumnos de Bellas Artes destaca algunos valores dignos de comentarios (1938, 14 de septiembre). *La Voz del Interior*, p. 9.

El director de la Academia de Bellas Artes tiene muy buena impresión del salón (1938, 15 de septiembre). *La Voz del Interior*, s. d.

Más de cien años tiene la prensa del Taller de Grabado de los plásticos (1939, 16 de agosto). *La Voz del Interior*, p. 9.

Un niño cordobés expuso un grabado en el Salón Nacional de Artes Plásticas (1939, 27 de octubre). Córdoba, segunda sección, p. 1.

El primer Salón de Pintura y Escultura de Córdoba se realizará el 17 de agosto (1940, 29 de junio). *La Voz del Interior*, p. 9.

A propósito del próximo salón nos habla Mauricio Lasansky (1940, 29 de julio). *La Voz del Interior*, p. 7.

Primer premio al grabado ganó en Rosario, Lasansky (1941, 3 de julio). *La Voz del Interior*, s. d.

Mauricio Lasansky renuncia al premio que le acordaran (1941, 6 de julio). *La Voz del Interior*, s. d.

Tres artistas de Córdoba han sido premiados en el Salón Nacional de Bellas Artes (1941, 12 de septiembre). *La Voz del Interior*, s. d.

Los grabadores y la enseñanza del grabado (1942, 22 de agosto). *La Voz del Interior*, p. 6.

- Creación de una escuela popular de grabadores (1942, 3 de octubre). *La Voz del Interior*, p. 6.
- De Allende, O. (1938, 11 de mayo). Los grabados de Víctor Delhez. *La Voz del Interior*, s. d.
- Nicasio, A. (1939). Algo sobre la xilografía. *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores*, (1), p. 4.
- Pedone, A. (1937, 25 de noviembre). En torno a los comentarios de la muestra artística infantil. *Córdoba*, p. 12.
- Pinto, J. C. (1940). Lo poético en la pintura y el grabado. *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores*, (2), p. 2.
- Saavedra, C. L. (1937, 12 de noviembre). En torno a la muestra artística infantil. *Córdoba*, p. 14.

Cómo citar este artículo:

Alderete, A. S. (2021). Cátedra, taller libre, escuela popular: tentativas de enseñanza del grabado en Córdoba (1936-1943). *AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33491/version/37305>.

La pervivencia del tiempo en la reescritura teatral: el caso Griegos de La Convención Teatro

The pervivence of time in theater rewriting: the “Greeks” case of La Convención Teatro

Penélope Arolfo¹

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

ORCID id:
<https://orcid.org/0000-0002-0512-0891>

¹ Becaria Doctoral de la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SECyT), Universidad Nacional de Córdoba (UNC) (2017). Licenciada en Teatro (Facultad de Artes, UNC).

Resumen

En el presente escrito estableceremos vínculos entre el concepto de *pervivencia de la antigüedad* (*Nachleben der Antike*) de Aby Warburg y *reescritura teatral* de Daniela Martín. Luego analizaremos la obra teatral *Griegos de La Convención Teatro* a la luz de dicha red teórica. Buscamos observar, comprender y problematizar la idea de temporalidad como un estrato dinámico y complejo, que permite la convivencia del pasado y el presente en un mismo acontecimiento.

Palabras claves

Warburg, Pervivencia, Tiempo, Reescritura teatral, *Griegos*.

Abstract

In this paper we will establish a link between the concept of afterlife of antiquity (*Nachleben der Antike*) by Aby Warburg and theatrical rewriting by Daniela Martín. Then we will analyze the theater play *Griegos* by *La Convención Teatro* taking into account these concepts. Our objective is to observe, understand and problematize the idea of temporality as a dynamic and complex stratum, which allows the past and the present to coexist in the same event.

Keys Words

Warburg, Survival, Time, Theatrical rewrite, *Griegos*.

Introducción

El presente escrito surge en el contexto del equipo de investigación “La imaginería femenina de lo trágico. Un estudio sobre las representaciones del cuerpo en la danza y el teatro (Parte II)”². Allí indagamos en los conceptos centrales de la teoría del arte y la cultura propuesta por el historiador Aby Warburg³. En nuestro caso en particular decidimos profundizar en la idea de *pervivencia de la antigüedad* (*Nachleben der Antike*) y trazar vínculos con la idea de *reescritura teatral* (desarrollada por la docente universitaria y directora teatral Dra. Daniela Martín). Establecemos esta relación teórica porque reparamos en una profunda correspondencia entre ambas nociones, en donde la segunda se presenta como vía poética-creativa que materializa a la primera en el contexto de la obra teatral *Griegos*⁴.

Este espectáculo fue estrenado en el año 2007, en la sala de teatro independiente DocumentA/ Escénicas en Córdoba, y se mantuvo en cartel durante cuantioso tiempo. Se presenta como reescritura de la tragedia *Agamenón*⁵, primera parte de *La Orestíada* de Esquilo, y se basa en un trabajo dramático de entramado de textos de la directora, los actores y los poetas Gastón Sironi y Carolina Muscará.

2 Proyecto de investigación radicado en SECyT-UNLaR: “La imaginería femenina de lo trágico. Un estudio sobre las representaciones del cuerpo en la danza y el teatro (Parte II)”, 2018-2020. Directora Ejecutiva: Dra. Paulina Liliana Antacli (UNLaR-UNC). Directora Consultora: Dra. Mabel Brizuela (UNC). Integrantes: Lic. Maura Sajeve (UNC-UNLaR); Lic. Ma. Ximena Argañaraz (UNLaR); Prof. Natalia Bazán (UNLaR-UPC); Lic. Penélope Arolfo (UNC-UPC. Becaria SECYT-UNC); Lic. Miriam Corzi (UNLaR); Lic. Marta Salinas (UNLaR); Lic. Verónica Cuello; Lic. Marcos Federico Tello (UNLaR); Lic. Mariano Fiore (UNLaR-UNCuyo). Ayudantes alumnos: Mariel Carolina Navarro; Pedro Diaz Mulet.

3 Aby Warburg (1866- 1929), historiador europeo. A sus 13 años de edad (siendo primogénito de una familia de banqueros alemanes) heredó su fortuna y decidió renunciar a ella a cambio del compromiso de sus hermanos menores de comprarle todos los libros que él deseara y que financiaran sus investigaciones de por vida. Surge el “Instituto Warburg de la Ciencia de la Cultura” que fue trasladado de Alemania a Londres por Fritz Saxl (aprendiz de Warburg) como consecuencia de la represión nazi.

4 *Griegos de La Convención Teatro*. En escena: Analía Juan, Maura Sajeve y Mauro Alegret. Dirección: Daniela Martín. Vestuarios: Valeria Urigu/el elenco. Diseño de luces: Rafael Rodríguez. Fotografía y arte digital: Melina Passadore. Diseño gráfico: Rafael Rodríguez/Pía Reynoso. Dramaturgia: Reescritura de *Agamenón* de Esquilo por Daniela Martín, Carolina Muscará, Gastón Sironi, Analía Juan, Mauro Alegret y Maura Sajeve. Asistencia de dirección: Estefanía Moyano. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=DnqwhAg_W4Q.

5 En esta obra se relata el regreso del rey de Argos (Agamenón) luego de permanecer diez años en la Guerra de Troya. Vuelve junto a su esclava Casandra. Clitemnestra (esposa de Agamenón) planea cómo asesinarlo a modo de venganza, por el sacrificio de su hija (Ifigenia). Ella mantuvo una relación adúltera con Egisto, primo del rey de Argos.

El vínculo que establecemos entre *pervivencia de la antigüedad* y *reescritura teatral* permite pensar el presente como una capa de complejidad de tiempos yuxtapuestos, situación a la que se le suma una nueva dificultad al situarlo en contexto escénico. Comprender y desagregar esta arista en la construcción de sentidos es nuestro segundo objetivo en la presente pesquisa. Nuestra tercera intención se refiere a manifestar en palabras los correlatos que observamos en dicho contexto, ejemplificarlos y sistematizar pensamientos y problematizaciones en torno a los dos conceptos seleccionados que encuentran como principal punto de contacto su abordaje del tiempo.

Guiará nuestras reflexiones un cúmulo de preguntas que desarrollaremos ordenadamente y en profundidad a lo largo del trabajo, que se desprenden de una interrogación troncal: ¿qué co-construcción de la pervivencia de la antigüedad en la reescritura teatral *Griegos* realizamos como espectadores? Para abordar este interrogante decidimos dividir el escrito en cuatro secciones diferentes.

En la primera, titulada “*Nachleben*: la potencia del tiempo en el tiempo”, desarrollaremos los conceptos que pondremos en juego a la hora del análisis. Es decir, nos abocaremos a la pregunta: ¿qué entendemos por pervivencia de la antigüedad y qué por reescritura teatral? Posteriormente, en “*Anacronismo*: nudos del tiempo en escena” estudiaremos ejemplos concretos de *Griegos* en donde observamos la manifestación de huellas del tiempo en contexto escénico. En la tercera parte del escrito, “*Memoria*: cuerpos a contratiempo”, problematizaremos en torno a cómo pervive el pasado en el cuerpo presente de los actores. Seguidamente, en el apartado “*Co-construcción*: vínculos con otros en temporalidades y espacialidades desplazadas” haremos foco en el aspecto relacional que se establece con el espectador. ¿Cómo el vínculo que se establece entre actores y espectadores permite la co-creación en cada función? Por último, en “*Consideraciones finales*” arriesgaremos una serie de ideas a la luz de lo desarrollado anteriormente; y plantearemos nuevos interrogantes invitando a realizar futuras reflexiones en nuevas investigaciones.

Nachleben: la potencia del tiempo en el tiempo

Si en la base de nuestra indagación se encuentra el vínculo entre los conceptos *pervivencia de la antigüedad* y *reescritura teatral*, es significativo partir de la pregunta ¿qué se entiende en este contexto por dichas ideas? En función de esta pregunta orientadora se desprenden otras que permiten profundizar la indagación. ¿Cuál es el contacto que se establece entre ambas nociones? ¿Qué nuevos sentidos le aportan a la escena contemporánea? Al abordar estos interrogantes es necesario desplegar una respuesta en varias capas de complejidad.

Partiremos del concepto *pervivencia de la antigüedad*. Warburg desarrolla una definición que sostiene mediante un sistema de pensamiento que se presenta ambiguo, pero con absoluta correspondencia, enmarcado en su “ciencia sin nombre”. Allí propone un modelo sintomático de la historia (en contraposición al modelo desarrollado por el historiador Winckelmann) en donde el tiempo se entiende alejado de las formas cronológicas y lineales. Más bien se comprende como temporalidad que permite movimientos en la historia como estratificaciones, fracturas en el tiempo, discontinuidades, anacronologías, intervalos, retenciones temporales, fragmentariedad, procesos inconclusos, repeticiones y plasticidad en su devenir.

José Emilio Burucúa en su *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg* (2003) realiza un análisis sobre la civilización del Renacimiento, la magia y el método de Warburg. Allí señala que Aby articulaba las teorías de Darwin y los conceptos de memoria (pospuestos desde la psicología fenomenológica de las primeras décadas del siglo XX) que se objetivan en formas artísticas. Su propósito era reconstruir la cadena de larga duración de dichas formas.

Dentro de este enclave paradigmático, la lectura de nuestra contemporaneidad abre a múltiples posibilidades de vínculos.

Para Warburg, la reaparición de las formas antiguas en el arte de épocas sucesivas debía convertirse en interés de estudio continuo y urgente. (...) La “supervivencia de lo antiguo” le servía como piedra de toque para evaluar en qué medida el conflicto entre las concepciones espirituales antiguas y las modernas hubiese ocupado el pensamiento a lo largo del tiempo. Warburg había extraído la expresión *Nachleben der Antike* de un trabajo del historiador Anton Springer que había sido publicado precisamente mientras Warburg estaba cursando los estudios universitarios en Bonn (Forster , 2005, p.17).

Por ende, en su propuesta la antigüedad se presenta como eje que perdura en el tiempo y reaparece en diversos contextos. Se puede deducir que propone una línea de pensamiento europea pero no eurocentrista, porque considera también al contexto en el que retorna cada elemento de la antigüedad. A este respecto Didi-Huberman (2009) afirma

La historia del arte según Warburg es lo contrario de un comienzo absoluto, de una tabula rasa: es más bien un torbellino en el río de la disciplina, un torbellino —un momento perturbador— más allá del cual el curso de las cosas se inflexiona e incluso se trastorna en su profundidad (p. 26).

De esta manera, la antigüedad no aparece como un canon ni un arquetipo, sino como tensión latente entre aspectos individuales y colectivos, pasado en potencia y presente subyacente. Un influjo permanente de la antigüedad, “Tal es el sentido de la palabra *Nachleben*, ese término del ‘vivir-después’” (Didi-Huberman, 2009, p. 29). Nos indica un desplazamiento del tiempo que aparece como sintomatología que sólo puede existir gracias a un pensamiento dialéctico (Antacli, 2015).

En este punto resulta pertinente preguntarnos ¿cómo comprendía Warburg a las obras de arte? ¿Qué vínculo establecía entre *Nachleben* y dichas obras? Desde su perspectiva eran documentos activos, en donde se materializa y vehiculiza la memoria cultural. En este contexto las obras de arte son un excelente ejemplo en donde pervive el pasado en cada presente.

Es en función de esto, que consideramos apropiado relacionar *pervivencia de la antigüedad con reescritura teatral*. Pero ¿cómo se pueden encontrar pasado y presente en una obra teatral? ¿Qué poética creativa se pone en juego allí? ¿Cómo se construye esa escena?

Para responder estas preguntas debemos tener presente dos asuntos. Por un lado, que “la ‘permanencia de la cultura’ no se expresa como una esencia, un rasgo global o arquetípico, sino, por el contrario, como un síntoma, un rasgo excepcional, una cosa desplazada” (Didi-Huberman, 2009, p. 50). Es decir, que el pasado se hará presente en escena a modo de síntoma.

Y por el otro lado, es imprescindible considerar que en el caso seleccionado para este trabajo la vía poética mediante la cual el grupo creó la obra, se trata de la reescritura teatral. Precisamente el prefijo “re” nos invita a pensar en la convivencia entre pasado y presente.

Para conceptualizar el proceso de reescritura teatral, Daniela Martín configura la noción de *potencia relacional*. Aquí pone en juego dos términos: uno de Giorgio Agamben y el otro de Nicolas Bourriaud. Del primero retoma la idea de potencia como ímpetu o pujanza para llevar adelante un hecho, sin que necesariamente pase al acto. Y del segundo autor toma la concepción del arte como estado de encuentro, un estar-juntos cuya elaboración de sentido es colectiva, intersubjetiva. Señala Martín en Paz Sena (2016), “Al hablar de potencia relacional, estoy pensando en las posibilidades que un texto posee para establecer vínculos formales entre un material fuente y un proceso a ser llevado a cabo” (p. 61).

La directora propone este concepto y esta forma de ver la escena en un contexto que Cipriano Argüello Pitt (2016) describe en una entrevista para *Cuadernos de Picadero*. Allí señala que “En los últimos años se ve en Córdoba una cantidad importante de trabajos que abordan la adaptación y la reescritura de obras literarias y teatrales clásicas y contemporáneas” (p. 5). Lo que nos exhorta a reflexionar sobre la relevancia que se les otorga a los clásicos en la ciudad de Córdoba, su trascendencia y qué construcción de sentidos sugiere este hecho.

Después de lo mencionado observamos claramente el correlato entre el pasado latente que propone la pervivencia de la antigüedad y la potencia relacional a la que hace referencia la reescritura teatral. Pero ¿qué particularidades aporta el hecho de que la reescritura sea teatral? ¿Qué es lo que se tiene en cuenta para realizar la reescritura *Griegos*? ¿A qué se le dio valor en esta obra? ¿Qué persiste de *La Orestíada* en *Griegos*? ¿De qué manera actualizan los actores aspectos del pasado que no vivieron? ¿Por intermedio de imágenes, textos, de lo que leen, de lo que saben sobre una temática puntual, de lo que escuchan al respecto? ¿Qué lectura hace *Griegos* de la antigüedad?

Anacronismo: nudos del tiempo en escena

¿Por qué retomamos una obra griega hoy? ¿Qué influencia de los antiguos existe en el teatro cordobés? Al respecto, Leticia Paz Sena (2016) retoma las palabras de Martín

(...) volver a los clásicos implica repensar, a su vez, la tradición que nos precede. La pregunta básica que uno se hace, al elegir Edipo, La Orestíada, Las Bacantes, Las Troyanas,

etc. para llevar a escena, es: ¿por qué y cómo hacer un clásico hoy? ¿Qué sentido tendría volver a esos textos? Dentro del panorama actual del teatro contemporáneo, ¿cómo plantearse la puesta en escena? Y, sobre todo: cómo hacer para que algo de esa narrativa, con un lenguaje extremo para nuestro poco acostumbrado oído, llegue a un lugar de reconocimiento e identificación. Y con esto, no quiero decir que uno como espectador deba identificarse con lo representado. No, hablo de la idea básica de transmisión efectiva del discurso teatral, y no de la muerte de la palabra por el anquilosamiento de las formas (p. 62).

En las palabras de la directora podemos divisar dos ejes problemáticos. En primer lugar, el por qué volver a un clásico, por qué remontar los textos clásicos de la Antigua Grecia para hablar en la contemporaneidad. Aquí vemos una vez más la relevancia del deslizamiento del tiempo y de la pervivencia de la antigüedad.

Esto nos permite hablar de una temporalidad que no se basa en la cronología, sino (como mencionamos) en una anacronía. Nos lleva a una ambigüedad de la experiencia temporal en donde pasado y presente se vinculan, se citan y se contradicen. Sumada a la ambivalencia que constituye el observar y escuchar un clásico en la contemporaneidad con un formato, estructura y lenguaje absolutamente diferente a las obras llevadas a cabo en Grecia.

En segundo lugar, la problemática que se desprende de las palabras de Martín se puede pensar en torno a cómo llevar a escena hoy una obra clásica teatral. Desde la esfera del cómo (es decir del hacer) se pueden visibilizar dimensiones de la antigüedad mediante imágenes, vestuarios, utilización del espacio, textos, entre otros aspectos que revelan los síntomas de la temporalidad a modo de “huellas” escénicas. Las detallamos a continuación⁶.

1) Temporalidad.

La principal característica (desde nuestra perspectiva de análisis) se refiere a temporalidades permanentemente imbricadas: el tiempo mítico (de la Grecia Clásica) y el pasado reciente de Córdoba, Argentina (y el contexto internacional en el que se inserta).

⁶ Análisis de la función de *Griegos* del sábado 16 de noviembre de 2019 en la Sala de Teatro Independiente, La Luna.

Un ejemplo concreto se observa cuando el personaje Casandra (ni bien comienza el espectáculo) se acerca a las mesas en donde están sentados los espectadores, y empieza a explicar los vínculos familiares en los que se basa la narrativa de la obra, mientras dibuja en simultáneo un árbol genealógico. En este acto menciona personajes de la obra clásica, mientras que las imágenes que se muestran (en supuesta correspondencia con dichos nombres) se refieren a personas contemporáneas como el actor Brad Pitt, la directora Martín, personalidades políticas, etc.

2) Gráfica.

La gráfica publicitaria del espectáculo también guarda coherencia con la idea de remontar aspectos del pasado griego en nuestro presente. En ella observamos los rostros de los actores de perfil, bajo un juego de luces y sombras que destacan el ojo derecho de cada actor, el perfil de cada nariz y sus bocas. Esto remite a los perfiles femeninos de las esculturas clásicas. Hacemos referencia específicamente al segundo período de la Grecia Clásica, particularmente a la *Afrodita de Cnido* realizada por Praxíteles alrededor del 360 a. de C. De esta manera, la gráfica aporta a construir el vínculo con la antigüedad.



Imagen 1: Martín, D. (2019). Griegos. Córdoba, Argentina. Arte gráfico de R. Rodríguez y P. Reynoso.

3) Dinámica de la obra.

El espectáculo se presenta en clave paródica, posee un gran trabajo en su ritmo y esto lo logra mediante diferentes vías. Se observa una alusión directa a la realidad circundante, por ejemplo en el momento en que Agamenón sale de la escena a la calle y la nombra (Ramón Escuti) al leer un cartel ubicado en el espacio real en el que ocurre dicha acción; e inmediatamente hace un comentario estableciendo un paralelismo entre el nombre de la calle y el del presidente brasileño Jair Bolsonaro.

La fragmentariedad es otra manera de aportar dinamismo. La observamos especialmente durante la primera escena, en donde cada personaje habla con diferentes espectadores. Es decir que cada espectador observa la misma obra pero con organizaciones diferentes, lo que habilita a lecturas ligeramente dispares.

Por último observamos el montaje del tiempo. Esto sucede por ejemplo en el momento en que Casandra pide escuchar un fragmento de una canción en donde se menciona su nombre: *Ella llegó a mí y/apenas la pude ver/aprendí a disimular/mi estupidez./Bienvenida Casandra/ bienvenida al sol y mi niñez./Sigue y sigue bailando/alrededor aunque siempre/seamos pocos los que/aún te podamos ver* (Sui Generis, 1974).

4) Espacialidad.

La disposición espacial que propone la obra se puede leer como otra reminiscencia de la antigüedad. Según Paz Sena a *Griegos* se la puede considerar una “Tragedia de Cámara”, haciendo referencia a la elección consciente (por parte del grupo) de hacer funciones en las salas pequeñas con un número limitado de espectadores.

Griegos propone una organización de la mirada, en la que el espectador es consciente y activo en su rol, el de contemplar: elige hacia dónde y a quién ver, además de tomar consciencia del acto de espectral como acto de carácter público (Paz Sena, 2016, p. 114).

Espacio reducido, pocos espectadores y conscientes de su calidad espectral. Disposición en mesas redondas, alrededor de las que cada espectador se puede sentar en el lugar que desee o en la silla libre que encuentre, lo cual trae implícito una interacción con personas conocidas y/o desconocidas. Todos estos son aspectos que aportan al objetivo de generar conciencia de expectación.

5) Espectadores.

A lo anteriormente mencionado, se le añade la permanente y directa solicitud por parte de los actores, a la participación activa de los espectadores. Un ejemplo concreto lo hallamos cuando Clitemnestra, haciendo alusión a la llegada de Agamenón junto a Casandra, increpa al público femenino diciendo “¿A quién no la cagó un hombre alguna vez? A mí me cagó un hombre. Levanten la mano, chicas, y digan: ‘A mí me cagó un hombre’, ¿y qué?” (Alegret, M.; Juan, A.; Martín, D.; Muscará, C.; Sajeve, M.; Sironi, G., 2007, escena 2). Luego hace esta pregunta uno por uno a cada espectador: algunos de ellos responden, otros no y otros lo hacen muy tímidamente.

Un segundo ejemplo lo encontramos en el vino que fue ofrecido al iniciar el espectáculo. Esta fue una bebida característica que formó parte de la base de la alimentación en la Antigua Grecia, y que se degustó principalmente en los grandes banquetes y en las Fiestas Dionisiacas. En estas fiestas corría el vino libremente (debido a que en Grecia existían grandes cultivos de vides) e inclusive se hacían espectáculos en honor al Dios del vino. Aquí podemos trazar un nuevo puente entre pasado y presente.



Imagen 2: Martín, D. (dir.) (2019). *Griegos*. Córdoba, Argentina. Fotografía de M. Palacios.

6) Vestuario, iluminación y sonorización.

El vestuario de las dos actrices posee una correspondencia directa con las largas túnicas utilizadas en la Grecia Clásica, acompañadas de pequeñas fajas. Así mismo sus colores son tradicionales (blanco, rojo/bordó y negro) lo que nos permite pensarlos en términos simbólicos. Las actrices llevan sus cabellos recogidos haciendo fuerte referencia a los peinados con trenzas y cintas utilizados en la antigüedad y plasmados en frisos, bajorrelieves y esculturas exentas del primer y segundo periodo clásico en Grecia.



Imagen 3: Martín, D. (dir.) (2019). *Griegos*. Córdoba, Argentina.
Fotografía de M. Palacios.

La iluminación es tenue, sin grandes efectos especiales. La obra se ilumina con luces generales y se puntualiza en escenas particulares. Se suele ver filtrada la luz de la calle, con la cual los actores interactúan. Por último, resaltamos que se sonoriza muy pocas veces la escena: con la canción de *Sui Generis* (mencionada anteriormente) y sobre el final (lo que aporta a construir una atmósfera tendiente a la catarsis, objetivo primordial del Teatro Griego).

Resta preguntarnos por un elemento que desde nuestra perspectiva se presenta como primordial para la pervivencia de la antigüedad: el cuerpo. ¿Cómo se manifiestan los cuerpos en esta temporalidad? ¿Qué implica en el cuerpo trabajar con un clásico?

Memoria: cuerpos a contratiempo

¿Qué cuerpo se ve cuando se ve a Clitemnestra, Casandra y Agamenón en *Griegos*? ¿Cómo se trabaja la temporalidad en este contexto? Sin lugar a dudas desde nuestra perspectiva, la principal vía por la cual se materializa el pasado en el presente en una obra teatral es el cuerpo de sus actores.

Vemos a la actriz Maura Sajeve que dice ser Clitemnestra. Analía Juan, Casandra. Y Mauro Alegret se presenta como Agamenón. Escuchamos sus voces diciendo textos que a nuestros oídos suenan extraños, mientras que en otros momentos escuchamos textos coloquiales. ¿Quiénes hablan en cada caso? ¿Los personajes o los actores?

Para pensar el cuerpo de los actores en este contexto, resulta de relevancia acudir al concepto de memoria. Forster apunta lo siguiente “Warburg no podía considerar la tradición como una herencia sólida, un patrimonio en progresivo incremento, y, por ello, comenzó a buscar los mecanismos subterráneos de rechazo, de distorsión y de abatimiento que dan forma a la memoria” (2005, p.33).

Vemos que la memoria acciona sobre el cuerpo. Pero ¿qué implicancias hay cuando esa memoria es puesta en juego en un contexto teatral? Los actores recurren a sus memorias individuales y a la memoria colectiva a través de elementos escénicos (vestuario, peinado, etc.) y de sus propias actuaciones. A continuación describiremos las vías del trabajo que impacta en las actuaciones por las cuales los cuerpos permiten una lectura desde el presente sobre el pasado, en el contexto de Teatros de la experiencia⁷.

⁷ Teatros de la experiencia es el modo de trabajo estudiado por la Dra. Martín. En su Tesis Doctoral retoma el concepto propuesto por Oscar Cornago (quien desarrolla esta categoría en dos estudios: *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, 2005; y *Teatro de la experiencia*, 2006). En resumidas palabras lo define como un tipo de teatro basado en un despojamiento formal, que no busca focalizarse en la estilización y construcción de mundos ficcionales. Enfatiza la presencia real e inmediata del actor/actriz. En este contexto la narración de historias es relevante ya que son desarrolladas desde el sentido común a límites insospechados, permiten iluminar aspectos latentes de la narración e invitan a nuevas reflexiones. Sus principales características son: clave corporal/performativa, procesual y estética.

1) Dramaturgia.

En escena se materializa a través de los parlamentos de cada actor/actriz: como mencionamos anteriormente la dramaturgia de esta obra se puede entender como una reescritura. Al reescribir *La Orestíada* este texto pasa por el cuerpo de la directora y los actores.

Sumado a este procedimiento, dicha obra es reescrita nuevamente en cada función. Es decir, no existe una función igual a otra y cobra nuevos sentidos cada vez. Por ende se desempeña como texto-plataforma para despegar a otros sentido, que implican la memoria colectiva cristalizada en la propuesta teatral y la memoria individual (de cada actor y cada espectador) evocada en el acontecimiento.

Como mencionamos anteriormente, la dramaturgia se materializa en los parlamentos de cada actor. Se escuchan textos cotidianos y conocidos; extracotidianos y con sonoridades poco habituales. Paz Sena (2016) señala al respecto

(...) la construcción de los personajes en tanto encrucijadas discursivas. En “Griegos”, Agamenón, Clitemnestra y Casandra no están pensados desde una esencialidad, dado que no portan una identidad psicológica estable existente a priori del trabajo compositivo, sino que son construcciones a posteriori que materializan el vínculo texto/escena (p. 116).

Por ende, la dramaturgia se completa en la escena propiamente dicha. Allí encontramos un nuevo binomio en donde habita otra posibilidad de pervivencia de la antigüedad: la dramaturgia se basa en articulaciones entre una obra clásica, aportes del grupo (materializando su memoria colectiva) y de cada intérprete (desde sus memorias individuales).

2) Improvisación/código actoral.

Esta línea creativa posee relación directa con lo mencionado anteriormente. El trabajo en la obra no se rige por la fidelidad al texto-plataforma, sino por la fricción permanente entre este y los emergentes presentes en cada función. Los actores improvisan pero no con una lógica homogénea.

Maura Sajeva basa su improvisación en una búsqueda sobre el binomio ficción/no ficción⁸. Se presenta de cara a los espectadores como Maura que “va a hacer de Clitemnestra”, menciona pensamientos que posee en relación a su personaje e inclusive señala explícitamente cuándo va a comenzar a actuar. Un ejemplo concreto se observa cuando Clitemnestra habla de la fortuna que su familia tuvo en el pasado, e inmediatamente Maura realiza un paralelismo con la cantidad de dinero que gana como actriz independiente en Córdoba.

Si bien Mauro Alegret también bordea el límite de la ficción/no ficción, se percibe que la estrategia de improvisación que él lleva adelante para poder revivir el pasado en fricción con el presente, es el discurso ficcional. El actor lo manifiesta mediante el uso exacerbado del texto-plataforma, de gestos que se asocian con la Tragedia Griega, la emisión impostada del texto, la verticalidad de su cuerpo para subrayar la ficción y despegarla de la realidad.



Imagen 4: Martín, D. (dir.) (2019). *Griegos*. Córdoba, Argentina. Fotografía de M. Palacios.

El actor lo manifiesta mediante el uso exacerbado del texto-plataforma, de gestos que se asocian con la Tragedia Griega, la emisión impostada del texto, la verticalidad de su cuerpo para subrayar la ficción y despegarla de la realidad.

En cuanto a Analía Juan, la estrategia en su improvisación es la de meta ficción. Es decir vincula permanentemente el texto-plataforma con otros textos no sólo escritos para la escena sino películas, canciones, poesías, etc. Esto no quita que también hace uso de quiebres entre ficción/no ficción.

3) Código de la obra.

Griegos se presenta como una parodia de *La Orestíada*. Se observa que acude al código de la comicidad con el fin de desmitificar la solemnidad de las obras clásicas y procurar un encuentro directo con los espectadores. De esta forma pone en jaque la idea de los clásicos como tragedias.

⁸ Adoptamos el concepto de ficción planteado por Patrice Pavis (2014), quien lo entiende como una construcción que se encuentra por fuera del aquí y ahora, posee su tiempo, espacio y sus propias leyes de construcción independientes a la del mundo real.

Sostiene dicho código durante todo el desarrollo de la obra, excepto al final en donde se torna dramática. En este contexto se usan textos poéticos que se combinan con la música final. Lo que no nos invita a un ambiente jocoso, sino más bien genera una atmósfera somnolienta y dolorosa.

4) Gasto energético/gestos.

Los cuerpos de los actores se presentan diferentes cuando actúan en la esfera ficcional, en relación a cuando permanecen en la no ficcional. En el primer caso, sus movimientos, gestos y la forma de enunciar el texto se amplifican, suenan impostados; los cuerpos representan a dioses, sus movimientos son desmedidos, el llanto es estremecedor y la risa llega a ser sarcástica. En cambio, en el segundo caso (no ficción), los cuerpos se presentan cotidianos, hacen un uso moderado de su energía, dicen los textos de forma



Imagen 5: Martín, D. (dir.) (2019). *Griegos*. Córdoba, Argentina. Fotografía de M. Palacios.

coloquial y representan a los mismos actores. Este paralelismo en el gasto energético es otra vía que permite visibilizar la convivencia de diferentes temporalidades: cuando se hace referencia al pasado se observa un derroche desmedido de la energía; mientras que cuando se vuelve al presente existe moderación sustancial de esta.

Hasta aquí hemos hablado del cuerpo de los actores, pero nos preguntamos ¿qué pasa con el cuerpo de los espectadores? ¿Qué lugar ocupan en esta supervivencia de tiempos? ¿Cómo se ponen en juego sus propias temporalidades?

Co-construcción: vínculos con otros en temporalidades y espacialidades deslizadas

Si hacemos un breve repaso por lo desarrollado hasta aquí, encontramos en primer lugar el planteo de la red teórica sobre la que nos abocamos en este escrito. Un parangón entre *Nachleben der Antike* y reescritura teatral. Como eje de contacto entre ambos, establecemos el trabajo particular sobre la temporalidad.

En un segundo momento señalamos que en contextos escénicos esta latencia del tiempo se materializa por medio de diferentes vías que enumeramos, describimos y ejemplificamos. En una tercera instancia nos focalizamos en el cuerpo de los actores, y desciframos los modos en que manifiestan sus memorias de la antigüedad.

En el presente apartado pretendemos poner en juego el rol de los espectadores en el entramado ya descrito. Proponemos esta capa de complejidad en el análisis porque si partimos de la idea de que la reescritura implica una potencia relacional que inicialmente se forja entre directora y actores, luego (bajo la lógica descrita por Martín) conlleva la mirada y relectura del espectador. Resta aclarar que se puede hacer un parangón entre este procedimiento y la noción de *co-creación*, que llevaría a inferir que el espectador pasa a ser un co-creador de la obra *in situ* y *a posteriori*.

Es decir, la reescritura se produce a partir de *La Orestíada* pasando por el cuerpo de la directora y los actores, hasta llegar al espectáculo *Griegos*. En simultáneo, esta obra es reescrita en escena a partir de los emergentes propios del aquí y ahora durante cada función que, por último, son releídos por los espectadores quienes terminan co-construyendo el sentido del pasado en cada uno de sus presentes.

¿Cómo es receptada la co-creación promovida en un tiempo presente y en un espacio real en relación a un pasado lejano y espacio distante? ¿Qué trae implícito? ¿Cómo se predispone el cuerpo de quien observa? A continuación arriesgaremos nuestro ejercicio de reescritura sobre *Griegos*.

En el momento en que observamos la obra *in situ* (como mencionamos anteriormente, en su función del día 16 de Noviembre de 2019), podemos decir que nuestra experiencia comienza siendo ambigua. Entramos a una sala teatral pero la disposición espacial no es la habitual, sino

que nos tenemos que ubicar alrededor de mesas. Nos sirven vino y aceitunas. Todo nos hace pensar en un bar, sin embargo al leer el programa de mano es factible pensar en los grandes banquetes griegos.

Luego se acercan los actores (uno a uno), se presentan con sus nombres reales y mencionan al personaje que están representado. Esto hace pensar que todo lo que sucede allí es ficcional. Después suceden varias escenas, de las cuales poseemos una relectura indeterminada.

Esta se basa en tensiones que nos generó la dinámica de la obra, el humor empleado y las contraposiciones entre los textos clásicos y contemporáneos. Todas estas cualidades nos permiten arriesgar una relectura sobre nuestra calidad de mundo en permanente cambio, movimiento dinámico que invita (y por momentos exige) la participación permanente. Un mundo en donde grandes realidades se esconden detrás del humor, en donde los dioses se mezclan con “las personas comunes” y hablan ya no de grandilocuencias sino de sus desgracias.

La obra (desde nuestra expectación) es desopilante y tras la comicidad revela grandes miserias humanas. La violencia de un hombre hacia una mujer, la muerte de una hija, la prohibición de la libertad, la guerra percibida como un hecho glorioso. Esto hace eco en nuestra memoria particular contemporánea. Tensionamos *Griegos* a la situación actual de violencia de género y el lugar de la mujer en la sociedad, la lucha por los Derechos Humanos y los conflictos entre naciones (por intereses económicos y/o políticos).

Una segunda relectura después de ver la obra (en correspondencia con las palabras de Martín señaladas al principio del apartado) refiere a que todos en algún punto poseemos características similares a Clitemnestra, Casandra y Agamenón. Rasgos de los tres personajes encontramos en cada uno de nosotros, manifestados de diferentes maneras. Soberbia, humillación, deseos de venganza, dolor, amor y ganas de huir son emociones que vuelven “a flor de piel” y nos recuerdan las pasiones humanas que nos recorren.

La antigüedad pervive, se reescribe día a día no sólo en obras teatrales sino en nuestras vidas cotidianas. Se manifiesta en vínculo directo con el contexto en el que reaparece y adopta, así, ligeros matices. De acuerdo a lo desarrollado, los clásicos resultan infinitamente contemporáneos.

Consideraciones finales

La pervivencia de la antigüedad en una reescritura teatral, los nudos del tiempo que ésta presenta haciendo uso de huellas y apelando a la memoria individual y colectiva. Una de las premisas que sostiene Aby Warburg es que una obra de arte se presenta como vehículo seleccionado de la memoria cultural. La pervivencia de la antigüedad renueva la historia, pero no linealmente sino de manera discontinua, heterogénea y problemática.

Al materializar experiencias sobre el mundo y perpetuarlas en personajes, Esquilo le permitió a Martín retomar su mirada y actualizarla. En este acto observamos cómo las artes pueden funcionar a modo de herramientas que perpetúan paradigmas, más allá de las personas que los vivencian.

Directora, actores y espectadores poseen roles móviles, dinámicos y juxtapuestos en el aquí y ahora. Los cuales se complejizan al plegarlos con la lectura que hace *Griegos* de la antigüedad. La co-construcción y la relectura resultan evidentes en dicha propuesta.

Inferimos que esta obra teatral nos permite observar cara a cara los aspectos de la antigüedad que resuenan en nuestra contemporaneidad, generando conciencia sobre ellos. Se persigue a través de esta conciencia (desde nuestra interpretación) que busquemos ser libres de miserias ancestrales.

Invitamos a reflexionar, profundizar y problematizar en aristas que quedan por fuera del foco de interés de este escrito. ¿Cómo pervive la antigüedad en *Al final de todas las cosas* y *Con la sangre de todos nosotros* (obras que completan la trilogía de *La Convención Teatro*)? ¿Por qué la necesidad imperiosa de recurrir al pasado para hablar del presente a través de obras teatrales? Pareciera ser que el teatro se presenta como el mejor (o uno de los mejores) escenario para exponer a modo de espejo amplificador problemáticas que nos aquejan desde siempre.

Bibliografía

- Antacli, P. (2015). *La fórmula del pathos de la ninfa según Warburg. Un estudio sobre la supervivencia del modelo mítico femenino en el corpus de la obra de Pablo Picasso* [tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. Recuperado de <https://rdu.unc.edu.ar/handle/110864/4415>.
- Arguello Pitt, C. (2016). La adaptación teatral. *Cuadernos de Picadero*, (30), pp. 5-11.
- Burucúa, E. (2003). *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (O. A. Oviedo Funes, trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. (J. Calatrava, trad.). Madrid: Abada Editores.
- Forster, K. (2005). Introducción. En A. Warburg, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (pp. 11-56). Madrid: Alianza Editorial.
- Martín, D. (2013). Autorías complejas. La escena y la multiplicación dramática en los procesos de creación. *Territorio teatral*, (9). Recuperado de http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n9_03.html
- Martín, D. (2018). *Teatros de la experiencia: variaciones escénicas cordobesas* [tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. Córdoba, Argentina.
- Pavis, P. (2014). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. (J. Melendres, trad.). Barcelona: Paidós.
- Paz Sena, L. (2016). *Prácticas reescriturales en la dramaturgia del teatro independiente contemporáneo de Córdoba: Griegos, poética y política del texto teatral* [trabajo final de grado, Universidad Nacional de Córdoba]. Córdoba, Argentina.

Perea, M. C. (2013). *La imagen del teatro como Pathosformel en el proceso de creación actoral*. Comodoro Rivadavia: Vela al Viento Ediciones Patagónicas.

Sui Generis. (1974). El tuerto y los ciegos. En *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* [CD]. Buenos Aires: Talent.

Cómo citar este artículo:

Arolfo, P. (2021). La pervivencia del tiempo en la reescritura teatral: el caso Griegos de La Convención Teatro. *AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33494>.

Tomasa Linares Garzón y las lecciones de dibujo con modelo vivo en la academia de arte de Córdoba

Tomasa Linares Garzón and the drawing lessons with a live model at the Cordoba art academy

Ana Luisa Bondone

Universidad Nacional de Córdoba
Universidad Provincial de Córdoba

Córdoba, Argentina
abondone@gmail.com

Clementina Zablosky

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

Resumen

Tomasa Linares Garzón (1895-1968) fue alumna entre 1916 y 1926 de la academia provincial de Bellas Artes de Córdoba fundada por el pintor Emilio Caraffa (1862- 1939) como “Escuela de Pintura. Copia del natural” en 1896. Dicha institución fue creada inicialmente para la educación de las señoritas. En este trabajo presentaremos algunos dibujos inéditos de Tomasa que se encuentran preservados en la colección del Dr. Julio Argentino Zelarayán. Específicamente analizaremos algunos estudios de figura humana con modelo vivo que realizó entre 1921 y 1924 como estudiante. Su existencia contribuye a completar ciertos vacíos en la historiografía local y pone en discusión algunos presupuestos sobre la enseñanza del desnudo en la academia cordobesa. Su consideración permite indagar aspectos de la educación de la mujer en el contexto social y cultural en las primeras décadas del siglo XX en Córdoba.

Palabras claves

Desnudo, Dibujos, Academia, Educación femenina, Tomasa Linares Garzón.

Abstract

Tomasa Linares Garzón (1895-1968) was a student at the Provincial Academy of Fine Arts in Córdoba between 1916 and 1926. This institution was founded by the painter Emilio Caraffa (1862-

1939) as the "School of Painting. Life drawing" in 1896, initially created for the education of young ladies. This paper presents some of Tomasa's unpublished drawings preserved in the private collection of Dr. Julio Argentino Zelarayán. Specifically, it analyses some human figure studies with live models that Tomasa made between 1921 and 1924 as a student. Their existence contributes to fill certain gaps in the local historiography and questions some assumptions about the teaching of the nude in the Cordovan academy. Its consideration allows to enquire some aspects of women's education in the social and cultural context of the first decades of the 20th century in Cordoba.

Keys Words

Nude, Drawings, Academy, Female education, Tomasa Linares Garzón.

Introducción

Esta investigación trata de abordar una pequeña historia considerando la trayectoria y la producción de una alumna, Tomasa, en la Academia de Bellas Artes de la provincia de Córdoba. Su figura moviliza un “análisis producto de una documentación limitada ligada a un individuo” que “de otro modo sería ignorado” (Ginzburg, 1994, p. 28). La exploración de los paisajes (Bondone y Zablosky, 2020) y, en este caso, de los dibujos de desnudo de una estudiante de artes en la primera mitad del siglo XX permite acercarnos a una historia de las prácticas artísticas que ligan la actuación de las mujeres artistas, la educación femenina y otras experiencias culturales en el ámbito local.

Tomasa Linares Garzón ingresó en la Escuela de Pintura en 1916, de acuerdo al registro de su inscripción, y egresó en 1926. Allí cursó las materias del plan de estudios desarrollado bajo la gestión del pintor Emiliano Gómez Clara (1880-1931) como director de la institución provincial (1916-1931). Aprobó Perspectiva Oblicua, Dibujo, Croquis, Dibujo decorativo y Naturaleza Muerta en 1923 y 1924; Paisaje, Dibujo, Croquis, Anatomía e Historia del Arte en 1925 y 1926, según las actas de examen, donde figuran también los nombres de los profesores Gómez Clara, Felipe Roig, Ricardo López Cabrera, Carlos Camilloni, Carlos Bazzini Barros, como miembros de los tribunales docentes (Libro de Actas, 1926).

La formación de los artistas en academias se remonta a la modernidad del siglo XV. En la tradición occidental, hasta ese momento, los pintores eran aprendices en un taller, donde se desempeñaban como mano de obra barata a cambio de aprender el oficio. Allí se instruían en la fabricación de pinceles, la preparación de los colores, y colaboraban en la ejecución de algunas partes en la obra encargada al maestro. Cumplida la etapa de principiantes, pasaban al grado de maestros y podían trabajar por cuenta propia, un ejercicio profesional conforme a lo aprendido según las reglas del gremio. Sobre el acceso de las aspirantes mujeres se tiene escasos registros.

Desde el Renacimiento, fundamentalmente a partir de Leon Battista Alberti (1404-1472) y Leonardo Da Vinci (1452-1519), entre otros tratadistas, los artistas debían tener conocimientos de los modelos clásicos y la naturaleza, de la geometría y la anatomía, la biología y la óptica, entre otros. Antes de los siglos XV y XVI, los artistas eran considerados hacedores manuales. Después, el diseño arquitectónico y urbano, como la pintura adquirirían el carácter de disciplinas liberales, intelectuales, como fruto de la creatividad y la agudeza de un individuo creador.

A fines del siglo XVI, en Italia, se fundaron las “Academias” en Florencia (Accademia delle Arti de Disegno de Giorgio Vasari, 1563), Roma (Accademia Nazionale di San Luca de Federico Zuccari [1542-1609], 1593) y Bolonia (Accademia degli Incamminati de Ludovico Agostino y Annibale Carraci, 1582). Estas consistieron en agrupaciones informales de artistas que permitían a los miembros discutir problemas y practicar el dibujo en un ámbito diferente al taller de un maestro. La escuela boloñesa aportó el estudio directo de la naturaleza y la realidad a través del dibujo.

El término *academia* se usaba para designar las asociaciones literarias cuyos miembros adquirirían un rango intelectual. Las academias de arte buscaron la emancipación de los pintores y escultores de los gremios de artesanos. Así, la Accademia di San Luca, en Roma, desde principios del XVII proporcionaba conferencias teóricas sobre geometría, anatomía, conocimientos de dibujo y facilidades para las clases prácticas, con intención de suplir la preparación que se impartía en los talleres de artesanos. En ese siglo proliferaron escuelas parecidas por Italia y Europa del Norte. En Francia, Jean Baptiste Colbert (1619-83) reforzó la Academia de Pintores de París y la organizó como un centro de enseñanza, bajo un sistema de formación artística regulado que unificaba el estilo y el gusto por lo clásico. Asimismo, instauró el viaje de los mejores alumnos a Roma para estudiar y copiar las obras maestras de la escultura antigua y de la pintura del Renacimiento. Estas prácticas se expandieron y consolidaron en el siglo XVIII.

En el siglo XIX, la copia de láminas y yesos, como los estudios del cuerpo humano desnudo por medio de la observación directa de modelos masculinos vivos fueron considerados una parte esencial de la formación de los artistas en las diferentes escuelas de Bellas Artes en Europa. Junto a las representaciones del modelo masculino desnudo, las llamadas *academias*, se introdujo también el modelo femenino (Dias, 2006).

En Argentina, se adoptó el sistema europeo mediado por las pautas de enseñanza francesa, pero fundamentalmente, por las experiencias italiana y española de los maestros que, oriundos y/o formados allí, se desempeñaron en diferentes instituciones privadas u oficiales del ámbito nacional. Particularmente en Córdoba, al principio las lecciones de dibujo y pintura fueron impartidas a domicilio o en la casa de los maestros, por pintores como Luis Gonzaga Cony (1797-1894) —que también fue profesor en el Aula de la Concepción en el Colegio Nacional de Monserrat—, Genaro Pérez (1839-1900), Honorio Mossi (1861-1943) y Emilio Caraffa (1862-1935), reconocidos por su talento artístico y honorabilidad (Nusenovich, 2015). Posteriormente, muchas de las y los aspirantes lo hicieron en la “Academia de Pintura. Copia del natural”, la

academia particular de Caraffa destinada inicialmente a la formación de señoritas, cuando esta se oficializó por decreto provincial en 1896.

La enseñanza abordaba el estudio de técnicas y modos de representación gráfica y pictórica ligados a la naturaleza muerta y el paisaje. Hacia la década de 1920, de acuerdo a los testimonios gráficos de Tomasa Linares Garzón, las y los estudiantes de arte que asistían a la escuela provincial incursionaron en el retrato y la figura humana.

A fines del siglo XIX y la primera mitad del XX, el desnudo parecía un dominio permitido sólo a los artistas varones y generaba cierta resistencia por parte de la sociedad. En la historiografía local, encontramos episodios y relatos que señalan las restricciones impuestas a la práctica educativa con modelo vivo e incluso a la exhibición de obras de este género.

Uno de los hechos quizás más difundidos en estos últimos años fue la clausura de la exposición del artista Ernesto Soneira (1908-1970) en el Salón Blanco del Ministerio de Obras Públicas, en 1940. Este acto de censura se produjo, ante la negativa del artista de descolgar uno de sus cuadros, *Bañistas*, que mostraba una escena con desnudos. El Ministro, Ingeniero Bobone, cursó este pedido por considerar que podía dar lugar a apreciaciones inmorales (Rocca, 2007). Este hecho se convirtió en un hito en la historia del arte y la cultura local por las respuestas de la Comisión Directiva de la Asociación de Pintores y Escultores que publicó una declaración de protesta por la toma de una medida “inconsulta” e instó a la creación de un salón y un organismo artístico competente que se encargara de un asesoramiento especializado. Pero, fundamentalmente, por las acciones que durante una noche llevaron adelante intelectuales y artistas del círculo del pintor, Deodoro Roca, Horacio Juárez, entre otros (Rocca, 2007), quienes cubrieron con ropa interior las esculturas de paseos públicos y desnudos del parque Sarmiento, como el monumento alegórico del *Rapto de las Sabinas*, para hacer performáticamente manifiesta su disidencia (Nusenovich y Zablosky, 2019).

Unos años antes, en 1933, Rosa Ferreyra de Roca exhibió una pintura de un desnudo femenino en la galería Nordiska en la ciudad de Buenos Aires. La artista había iniciado su formación artística en Córdoba con el pintor Emiliano Gómez Clara, quien introdujo la enseñanza del desnudo en la escuela provincial, y luego continuó estudiando en Francia, en la Academia Julien en París. Según el análisis de Di Rienzo, la limitación de representar desnudos impuesta para la mujer, se hace notar en los comentarios de la prensa porteña sobre la muestra que refieren a la pintura de desnudo de Ferreyra como “figuras” mientras que nombraban como “desnudos”

al tema de las obras de los artistas varones, Francisco Vidal y Emilio Centurión, expuestas en otras galerías de Capital Federal. Esa obra de 1933 y otros desnudos pintados por Rosa Ferreyra esperaron hasta 1993 para ser mostrados en Córdoba, en una muestra homenaje en la galería Jaime Conci. En esta oportunidad, la crítica local reprodujo una pintura de flores de Rosa, confirmando “el destierro de los desnudos” de la producción de una artista mujer (Di Rienzo, 2012).

Veinte años antes, el plan de estudios de la Academia de Bellas Artes, aprobado en 1913 por la provincia de Córdoba, incluía la enseñanza del dibujo del natural con modelo vivo. En 1916, el pintor Gómez Clara, director de la institución y profesor a cargo de las materias de colorido superior y composición del quinto año, tomó la iniciativa de implementar este método: “... cuando esa modalidad se instauró de manera programática bajo la dirección e impulso de Emiliano Gómez Clara (1880-1931) esta estrategia le significó a la Academia un posicionamiento de avanzada...” (Bondone, 2006, p. 25).

Sin embargo, la enseñanza del desnudo entero no alcanzó a desarrollarse debido a su repercusión en los sectores más conservadores de la sociedad cordobesa que exteriorizaron su malestar e intransigencia sin atender a las expresiones de la máxima autoridad de la academia.

En octubre de 1916, el gobernador Eufrasio Loza (1916-1917) resolvió por decreto suprimir la enseñanza del desnudo entero del natural, por considerarlo inapropiado para “una escuela común de pintura” cuyo alumnado carecía “de la reflexión necesaria y propia de la edad madura”:

... no es posible ofrecerles aunque fuera en nombre del arte el espectáculo del desnudo entero del natural, sin herir el sentimiento del pudor que constituye algo así como la voz de alarma que la misma naturaleza hace sentir en salvaguarda de la idea moral gravada (sic) en la consciencia humana (Decreto provincial N° 735 de 1916).

Respecto al desnudo parcial del natural, el gobernador ordenó, en el mismo decreto, enseñarlo “en forma que no ofenda el pudor de los alumnos y de acuerdo a un criterio racional y discreto que conculte (sic) dicho propósito” Ante tales apreciaciones, “Gómez Clara insistía que ‘el estudio del desnudo es tan propio del arte, le es tan inherente, que en la realidad no se concibe se vea sin él’” (Bondone, 2006, p. 34).

Gómez Clara se había educado en esta ciudad con Mossi, Caraffa y el pintor español Manuel Cardeñosa (1860-1923). En 1907 viajó con una beca de perfeccionamiento a Europa y allí permaneció hasta 1916, año que asumió la dirección de la academia provincial, nombrado por el Dr. Ramón J. Cárcano durante su primer gobierno (1913-1916).

El trayecto formativo en el extranjero guió la gestión del pintor al frente de la institución; buscó establecer una “modernidad en la periferia”, “instaurando (...) una nueva cultura visual en la ciudad mediterránea” (Bondone, 2006, p. 31).

En 1920, Gómez Clara asumió las clases de dibujo y procedimientos en la Escuela de Artes Aplicadas (nocturna) de la misma academia provincial (Lo Celso, 1973). Para entonces, la enseñanza del desnudo en la academia de Córdoba parecía haberse retomado bajo ciertas condiciones, a juzgar por el testimonio de los dibujos de Linares Garzón como veremos más adelante.

El cuerpo y la desnudez

Desde el siglo XVI, la enseñanza del dibujo en la academia incluyó la figura humana como uno de sus temas principales. Las lecciones abarcaron el estudio del cuerpo humano a partir de la observación y la copia del natural abordando el desnudo masculino y femenino, géneros provenientes de la antigüedad clásica. Una iconografía fundada por los griegos, quienes tuvieron una “devoción consagrada por la anatomía” y una tendencia significativa a buscar la máxima perfección entre el naturalismo y el idealismo (Honour y Fleming, 1990, pp. 96-97).

Como expresa Clark (1996), la lengua inglesa distingue el desnudo corporal —*naked*— del desnudo artístico —*nude*—. No es lo mismo un cuerpo desvestido, o despojado de ropas, que el cuerpo desnudo como tema en la pintura o la escultura.

Esta ambigüedad del término desnudo —captada en el idioma inglés— explica, quizás, el principal motivo de controversia que generó la enseñanza de la anatomía humana con modelo vivo a las señoritas, en la “Academia de Pintura. Copia del Natural” de Córdoba.

Como vimos, esta práctica fue promovida en 1916 por Emiliano Gómez Clara al asumir la dirección de la escuela, y en el mismo año, fue inhibida por mandato provincial.

Al revisar algunas notas de 1916 publicadas en la sección “Vida social” en el diario *Los Principios*, de filiación católica, podemos aproximarnos a cierta sensibilidad y forma de pensar religiosa acerca del cuerpo humano así como a una voluntad pedagógica de adoctrinamiento de la sociedad, que resuenan en el contenido del decreto gubernamental que canceló las pretensiones de Gómez Clara.

Encontramos una nota que refiere particularmente a un desnudo femenino y da cuenta de lo que el “cuerpo desvestido”, en términos de Clark, provocaba en la moral social, perturbando y amenazando la educación de las señoritas y los jóvenes.

El periódico cordobés transcribió una carta de una lectora de Rosario de Santa Fe que había sido dirigida y publicada en la revista *Acción Social* de aquella ciudad. En la esquila, dicha mujer expuso su protesta ante una escena de desnudo que tuvo lugar en un teatro de la provincia vecina. El título de la nota del diario, que se reproduce abajo, destaca la conducta de la autora valorando su carácter aleccionador y ejemplar:

LA ACCIÓN DE LA MUJER

Cómo se debe protestar

Nuestro estimado colega “Acción social” de Rosario de Santa de Fé ha recibido la siguiente valiente y hermosa carta de una madre que valora y comprende en toda su extensión **su misión educadora y santa** y que, como leona herida, **defiende la virtud y la inocencia de sus hijos** con soberbia fiereza.

Lástima que no veamos en nuestra ciudad, con mucha frecuencia, **protestas como esta** cuando tantos y tantos motivos habría para que todas las familias que se precian de delicadas y cristianas levantaran un clamor poderoso, **no ya contra la inmoralidad**, sino **contra la indecencia y la impudicia repugnante** que muy a menudo sientan sus reales en algunos de nuestros teatros y cinematógrafos (La Acción de la Mujer. Cómo se debe protestar, 1916).

Tras la introducción de los editores del diario cordobés se transcribe la nota de protesta procedente de “una madre” de Rosario:

Sr. Director de Acción Social.-Presente.-

Dado el carácter de notoria seriedad y cultura de su distinguida revista, me dirijo a Ud. solicitándole, desee exteriorizar, las siguientes **líneas de protesta**.

Como madre de una familia numerosa, que vela muy sola, por dar a sus hijos una educación digna de sus ascendientes, anhelo hacer constar para enseñanza y ejemplo de ellos que profundamente, agraviada y consternada, he tenido noticia del gravísimo escándalo que tan pasivamente ha inferido a nuestra sociedad una grosera e infame bailarina que no nombraré por no prestigiarla y que ha actuado con la paciencia y sin el reproche de muchos.

Si la prensa es ordenada ¿por qué ha callado?; si la Intendencia tiene ordenanzas contra la moralidad de los espectáculos, ¿por qué no se cumplen?; si la policía en ciudades vecinas del país y de fuera ha sabido hacerle respetar los Centros Sociales, ¿por qué aquí no lo hizo?; si nuestra sociedad sabe su puesto ¿porqué se ha dejado invadir y subestimar?

Permitir y contemplar con gozo a una mujerzuela <<desnuda>> en los teatros es confundirlos a estos con los lupanares (sic).

Ya que se habla tanto de obra feminista en nuestro siglo, **yo que heredado de mis mayores una conciencia levantada y generosa, quiero actuar como tal**; no quiero encogimientos ante nadie; ni confundo miedos con respetos.

Madres que tenéis dignidad dadme las manos ante los vuestros, pidiendo respeto y honor siempre, en todas partes y especialmente en el teatro.

Lo que antecede se los he leído a mis hijos mayores y se los dejo escrito en el Álbum de recuerdo de su casa. Pues quiero que les sirva de lección ya que presenciaron mi aflicción y mi quebranto. UNA MADRE (sic) (La Acción de la Mujer. Cómo se debe protestar, 1916).

El contenido y el modo declamatorio de la carta revelan, por un lado, la inmoralidad que se le adjudica a la actriz, al calificarla como mujerzuela, y al teatro, como prostíbulo. La condena que recae sobre el desnudo manifiesta una única concepción del cuerpo, la de un cuerpo sin ropa, desvestido —*naked*— y en consecuencia, la ausencia de todo sentido artístico —*nude*—. Por otro lado, y ligado a lo primero, revela una convicción absoluta respecto a la misión reproductora de la mujer, no sólo biológica sino también de un orden establecido en la sociedad: como heredera de los mayores, como madre y educadora de las nuevas generaciones.

Estas ideas, valores y creencias sobre el cuerpo y la educación que configuraban la mentalidad de las mujeres y los hombres, en Rosario como en Córdoba, parecen ecos de la instrucción cristiana, fundamentalmente, de las señoritas.

Otra nota publicada en el periódico católico en el mes de mayo, permite aproximarnos a este sistema de representaciones y prácticas. Bajo el título “Costumbres modernas” y el subtítulo “Para damas y niñas”, se enunciaba que ese contenido de actualidad estaba dirigido a las mujeres. Allí se advertía a las madres, que “son” las que “velan más de cerca” por sus hijos, sobre el peligro de las “costumbres contemporáneas” de “la moda y los bailes”, a las que define como “netamente paganas” (Costumbres Modernas (Para damas y niñas), 1916). El cuerpo, fundamentalmente, el femenino aparece como un tema preocupante, objeto de restricciones concretas. Así, el artículo demandaba su resguardo de “la escasez de ropas”, “de las transparencias de las telas”, de cierta “forma del vestido” como de “la disposición maliciosa de las líneas, imaginadas por modistos sin escrúpulos” cuyos diseños entregaban a las señoritas a las miradas “libidinosas de los hombres depravados” (Costumbres Modernas (Para damas y niñas), 1916). A continuación, y luego de recordarles a las madres la responsabilidad y la experiencia adquirida por ellas en la vida, el texto de esta nota sin firma, las exhortaba a cuidar a sus hijas: “Guardadlas, protejedlas (sic), velad por la pureza de su imaginación, por la frescura de sus afectos, por la gracia encantadora de su actitud, y su aspecto virginal (Costumbres Modernas (Para damas y niñas), 1916). Para ello, las mujeres, cuya condición femenina era sólo concebida en términos de madre educadora, debían seguir los siguientes consejos respecto al cuerpo de sus hijas: “Apartad de ellas el escote provocativo, los artificios tentadores, todo aquello que pueda despertar algún deseo, algún pensamiento poco noble” (Costumbres Modernas (Para damas y niñas), 1916).

Seguidamente, se sentenciaba a los varones: “Jóvenes: sed siempre leales y caballeros” (...), para concluir con una prédica inspirada en el fraile dominico francés, Henri Lacordaire (1802-1861):

Dejad como decía Lacordaire, la principal parte, la casi totalidad a la inteligencia y el corazón y muy poca a los sentidos. Cristianas y cristianos de toda edad: tenéis una misión que cumplir. (...)

Debéis pues haceros apóstoles y oponer, a la moda pagana, la costumbre cristiana, a la voluptuosidad, el recato y la modestia, (...) al cinismo y la audacia del vicio, la valentía noble y caballeresca de la virtud (Costumbres Modernas (Para damas y niñas), 1916).

En esta trama de valores cristianos dominantes, la formación artística en la academia, aparecía como “un complemento cultural (...) no se aspiraba ni se deseaba una actitud profesional por parte de las egresadas de la academia” (Morra, 1992, p. 34).

La “sociedad clerical”, donde la iglesia católica tiene injerencia en la vida de todas las personas y no sólo en la de la comunidad que comparte su credo (Roitenburd, 2000), depositaba en la mujer la misión educadora y reproductora de la virtud, que en aquel tiempo, contaba con un certamen propio.

Los “premios a la virtud” eran de carácter económico y estaban auspiciados por una Comisión de la Sociedad de Beneficencia y se entregaban anualmente a las damas probas de la sociedad cordobesa. Una crónica de 1916 reseñaba la ceremonia celebrada en el Teatro Rivera Indarte durante la cual las recompensas fueron distribuidas por las damas de la Comisión y el Gobernador. Los premios de cien y doscientos pesos se otorgaron:

...a la fidelidad (Primer Premio del Gobernador), al amor filial (Segundo Premio Ministro de Gobierno); al trabajo (Premio Ministro de Hacienda); a la abnegación (Cámara de Senadores); a la humildad (Cámara de Diputados); al trabajo (Premio Intendente de la Municipalidad); a la abnegación (Universidad Nacional de Córdoba); al trabajo (Sociedad de Beneficencia)... (Los premios a la virtud, 1916).

Estas distinciones significaban un reconocimiento individual al comportamiento virtuoso de algunas mujeres, pero a la vez implicaba un estímulo para sostener, de manera colectiva y consensuada, la hegemonía cultural de una elite católica, tradicional y patriarcal.

La concepción del desnudo que defendía Gómez Clara como “inherente al arte”, incorporada a la enseñanza académica desde los siglos XVI y XVII, no podía ser comprendida en un ámbito

dónde los hábitos mentales y visuales cristianos de la mayoría de sus coterráneos identificaban la existencia de un desnudo —la del “cuerpo desvestido”, *the naked*— como perteneciente, según vimos, a la voluptuosidad y el vicio de las costumbres contemporáneas y al paganismo.

Los dibujos de Tomasa. Las señoritas copian del natural

En el año 2019 con motivo de la exposición “Tomasa. Dibujos y Pinturas de Tomasa Linares Garzón (1896-1968) en la colección Julio Zelarayán¹”, realizada en el Espacio de Arte de la Fundación Osde de Córdoba, se trabajó en el registro fotográfico de la obra custodiada en dicha colección y en la elaboración de un inventario. Se catalogaron un total de ciento dieciséis dibujos de pequeño formato que incluyen bocetos de paisajes, jardines, animales, objetos, flores; ejercicios de perspectiva lineal; escenas de la vida cotidiana; y retratos y estudios de la figura humana. Entre estos últimos se pudieron clasificar cincuenta y ocho imágenes de figura humana con modelo vivo; diecisiete dibujos de modelo masculino; tres de torso y tres de figura humana con modelo femenino; dieciséis estudios de manos y veintisiete estudios de pie. En su mayoría, aparecen la firma de la artista, la fecha y los sellos de la Academia: uno institucional y otro con la leyenda “Aceptado”, lo que comprueba que fueron realizados como trabajos de las clases con modelo vivo.

Del análisis de estos estudios se observa una sólida formación, a la cual Tomasa Linares Garzón accedió como alumna, y un interés por todos los géneros; lo cual se aleja del concepto de época de “géneros aptos y no aptos para mujeres” (Gluzman, 2016, p. 89). Así, su producción artística constituye un testimonio de la enseñanza del arte en Córdoba (Bondone y Zablosky, 2019).

Elegimos un conjunto de seis dibujos representativos de estos ejercicios de la figura humana con modelo natural que son presentados como fichas:

¹ Julio Argentino Zelarayán (Concepción, Dpto. Chichigasta, Tucumán, 1935) es abogado por la Universidad Nacional de Córdoba. Radicado en la capital cordobesa, ejerció esta profesión por cincuenta y siete años, junto a la docencia. Comenzó a formar su colección de arte en la década de 1960 comprando la obra de Tomasa Linares Garzón a sus hijos, entre 2010 y 2012 aproximadamente. En 2013, se exhibió parte de la colección de Zelarayán, principalmente paisajes, en el Museo Evita-Palacio Ferreyra, con curación de Tomás Bondone.

-Figura Parcial: torso (F/D1), estudio de pies (F/D2 y F/D3), estudio de cabeza (F/D4).

-Figura Total: modelo de espalda masculino (F/D5), modelo de frente femenino (F/D6).

Las fichas sintetizan aspectos formales y técnicos del tratamiento gráfico y consignan datos de su ejecución.

Ficha/Dibujo 1: Estudio de torso del natural.

Pose: Torso de frente. El modelo posa sentado con la cabeza inclinada sobre el hombro derecho, la espalda apoyada y las manos en descanso. Uso de taparrabos. La lección del torso masculino es para el estudio de los cánones de proporción y las marcas anatómicas de la figura humana.

Técnica: Lápiz grafito sobre papel. En las lecciones académicas esta técnica se considera ideal para dibujos de pequeño formato. Ofrece diferentes graduaciones de acuerdo a la dureza y suavidad de la mina. El trazo resulta de un gris oscuro, apenas brillante que deja una leve marca de presión en el papel. En este estudio se observa un trazo rápido, abocetado, que evidencia el ejercicio durante un tiempo acotado de la pose. La trama hace evidente el gesto en el acto de sombrear sobre la superficie del papel texturado.

Volumen: La tridimensionalidad se logra con el tratamiento de la luz y la sombra mediante la escala de grises. En este caso, con el método del sombreado. En la cabeza, el volumen se estructura por planos sin pasajes entre la luz y la sombra. En el torso, el modelado se ejecuta por pasajes creando medias tintas. La fuente de luz, desde la parte superior, marca una protagonista sombra proyectada de la cabeza sobre el cuerpo del modelo.

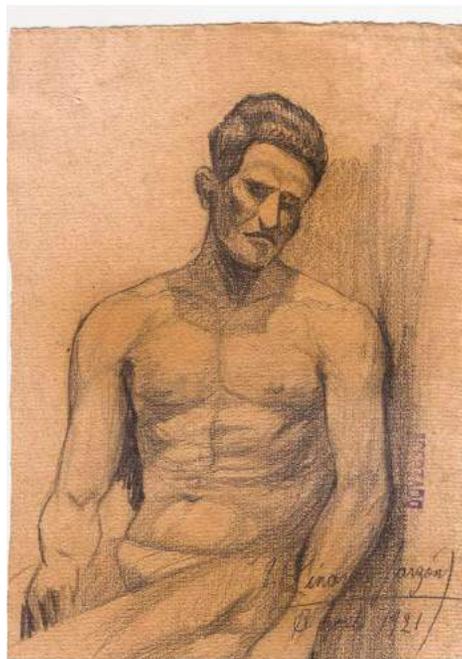


Imagen 1: Garzón Linares, T. (1921). Sin título. Colección Dr. Julio A. Zelarayán. Córdoba, Argentina. Torso. Estudio de figura humana con modelo vivo masculino. Medidas: 21,2cmx15,5cm. Técnica: Lápiz grafito sobre papel.

Representación: El torso se representa miméticamente con las marcas anatómicas que distinguen la caja torácica de la pelvis: clavícula, costillas, músculos abdominales y pectorales. Las manos, apenas abocetadas, son representadas en bloque.

Observaciones: Está firmado y se consigna la fecha. Sello de “Aceptado” en la parte inferior derecha. Se trata de un ejercicio académico evaluado y aprobado por el profesor a cargo de la clase.

Ficha/Dibujo 2: Estudio de pie del natural I.

Pose: El modelo coloca el pie sobre un apoyo (bloque de madera) para mantener la posición de este en escorzo. Sostiene la pose de manera estática y los estudiantes realizan esquemas rápidos para captar lo esencial y luego desarrollar. En el estudio de manos y pies se consideran los huesos, los músculos y los detalles en un proceso desde lo parcial a lo total.

Técnica: Sanguínea o tiza roja. Es una técnica seca (sin agua). Originalmente mezcla arcilla y óxido de hierro, que otorga el color rojo terracota. Su uso manifiesta la exploración de las posibilidades técnico-expresivas de los materiales.

Volumen: Elaboración de volúmenes y sombras proyectadas con trazos evidentes y marcados. Uso de modulado de la línea de contorno para representar las partes más salientes o iluminadas, con una línea más suave o fina, y las sombras o partes cóncavas, con una línea más gruesa y oscura. El sombreado, trazos rápidos con la huella de la barra de sanguínea evidente.

Representación: Las grandes masas del pie están dibujadas con una observación detallada del modelo. Demuestra un conocimiento de las lecciones de anatomía artística.

Observaciones: El dibujo está firmado, sin fecha y tiene el sello de “Aceptado”.



Imagen 2: Garzón Linares, T. (s/f). Sin título. Colección Dr. Julio A. Zelarayán. Córdoba, Argentina. Estudio de pie I. Estudio de figura humana con modelo vivo masculino. Medidas: 9 cm x 19 cm. Técnica: Sanguínea sobre papel.

Ficha/Dibujo 3: Estudio de pie del natural II.

Pose: Probablemente el modelo posa sentado o recostado, el pie está en reposo, de perfil. La representación detallada denota una pose estática y prolongada. Por lo general, el modelo comienza a posar entre cinco y treinta minutos, para luego sostener las poses estáticas de treinta a sesenta minutos con intervalos de descanso de cinco minutos.

Técnica: Lápiz grafito sobre papel verjurado. Posibilita la técnica clásica del sombreado. Este papel lleva una filigrana de rayitas paralelas que lo cortan perpendicularmente, también llamado papel *vergué* o *vergueteado*.

Volumen: El sombreado por modelado es delicado, presenta pasajes graduales entre la luz y la sombra, un principio del *sfumato*. La resolución de los volúmenes en la penumbra distingue lo que es claro y oscuro en esa sombra suave. La fuente de luz directa, desde la derecha, produce una leve claridad reflejada a la izquierda a la vez que marca un límite definido entre luz y sombra.

Representación: Es mimética. La línea de contorno describe la anatomía del pie con detalle y demuestra una práctica de lecciones ya aprendidas.

Observaciones: Está firmado en el anverso, presenta fecha y sello de "Aceptado". En el reverso, un esbozo de la misma pose, en grandes masas, sin detalles. El uso de ambos lados del papel revela el proceso progresivo de la representación: dibujos preliminares a fin de estudiar la postura, su forma total, para luego desarrollar aspectos de manera pormenorizada.

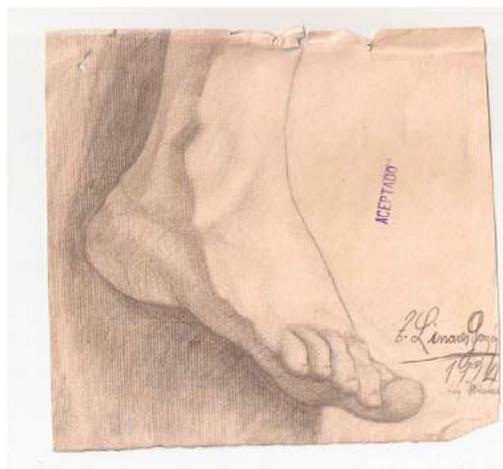


Imagen 3: Garzón Linares, T. (1924). Sin título. Colección Dr. Julio A. Zelarayán. Córdoba, Argentina. Estudio de pie II. Estudio de figura humana con modelo vivo masculino. Medidas: 18,4 cm x 19,6 cm. Técnica: Lápiz grafito sobre papel.

Ficha/Dibujo 5: Estudio del natural. Desnudo masculino. Academia.

Género: Figura humana. *Academia*, se denominan así a las representaciones del desnudo del natural, generalmente, de cuerpo entero con modelo masculino. Es una de las bases del dibujo impartido por las academias de Bellas Artes entre los siglos XVI y XVIII. Esta práctica, con ampliaciones y renovaciones, se mantiene actualmente en algunas escuelas de arte.

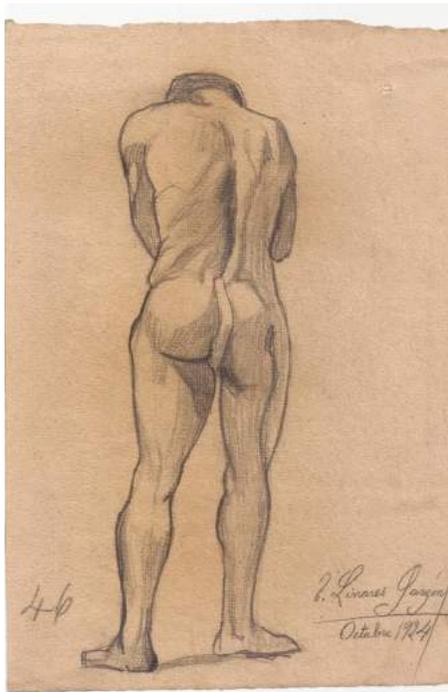


Imagen 4: Garzón Linares, T. (1924). Sin título. Colección Dr. Julio A. Zelarayán. Córdoba, Argentina. Estudio desnudo. Estudio de figura humana con modelo vivo masculino (con taparrabo). Medidas: 23,5 cm x 16 cm. Técnica: Lápiz sobre papel.

Pose: De espalda, con taparrabo. El modelo inclina su cabeza hacia abajo y las manos se apoyan, probablemente, en un bastón, omitido en el dibujo. Esta omisión prioriza lo estético en la representación y enfatiza el motivo del dibujo: la figura. La pose remite al *contrapposto* o *chiasmo*, oposición armónica de distintas partes de la figura humana que proporciona cierto movimiento y contribuye a romper la ley de la frontalidad.

Técnica: Lápiz grafito o lápiz blando. Permite marcar una línea de contorno y describir las formas con exactitud otorgándole gran expresividad a la pose. Atenta observación de la anatomía del modelo.

Volumen: Construido por planos de luz y sombra, se representan las grandes masas que estructuran la forma general. La fuente de luz proviene de la izquierda y produce sombras proyectadas en el cuerpo del modelo y en el piso.

Representación: Demuestra un conocimiento de los cánones académicos de la proporción, la anatomía y la plomada. Apunte detallado de las marcas anatómicas: la séptima vértebra cervical, los omóplatos o escápulas, la columna vertebral y los músculos: gemelos, los huesos poplíteos, entre otras. Los pies representados en bloque.

Observaciones: Está firmado, sin sello. Se consigna la fecha y el número “46” en la parte inferior izquierda.

Ficha/Dibujo 6: Estudio del natural. Desnudo femenino.

Pose: Figura completa de frente, leve escorzo tres cuartos de perfil. La parte superior del torso descubierta. La parte inferior, parcialmente cubierta con un paño a modo de vestimenta que la modelo sostiene con sus manos. El dibujo remite al estudio de paños, una lección académica para aprender a construir el volumen, previa a la de figura humana. Un entrenamiento de lo simple a lo complejo que permite adquirir destreza en la representación del volumen para después pasar al dibujo del modelo vivo.

Técnica: Lápiz sobre papel tipo cansón, levemente texturado.

Volumen: Está acentuado por el modulado de la línea y unos trazos de sombras suaves para señalar detalles anatómicos: tobillos, codos, rodillas. La sombra proyectada está marcada por el contorno. El sombreado inacabado, con acentos más desarrollados en la cara y en el paño, crea un juego de luz y sombra entre la piel clara y el paño oscuro.

Representación: Es mimética. En el conjunto se resalta la luz y la sombra en el rostro y se insinúa un gesto: la mirada baja y, casi, una sonrisa. Evidencia una intención de individualizar, de aproximarse al retrato y la personalidad de la modelo. Los pies y las manos resueltos en bloque, sin detalles.

Observaciones: Está firmado y se consigna la fecha "Octubre, 1924".

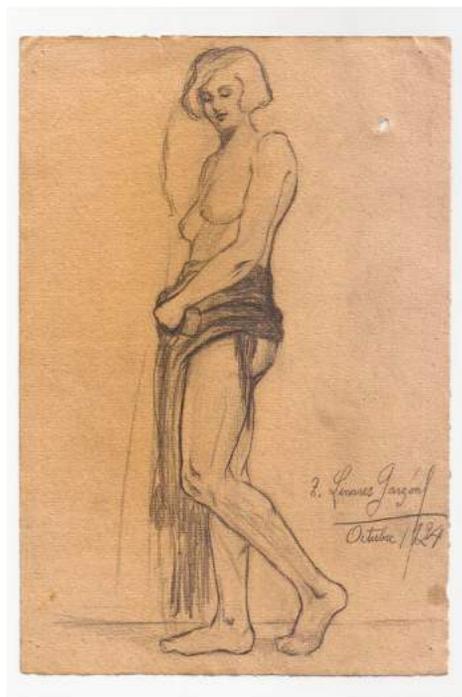


Imagen 5: Garzón Linares, T. (1924). Sin título. Colección Dr. Julio A. Zelarayán. Córdoba, Argentina. Estudio desnudo. Estudio de figura humana con modelo vivo femenino (con paño). Medidas: 23,5 cm x 15,6 cm. Técnica: Lápiz grafito sobre papel.

Ficha/Dibujo 4: Estudio de Cabeza del natural.

Pose: La modelo posa mirando hacia arriba, la cabeza acompaña el gesto levemente hacia arriba y el punto de vista elegido para el dibujo es bajo, lo que da mayor expresividad a la pose. La modelo vestida da cuenta del propósito del ejercicio de representar sólo la cabeza.



Imagen 6: Garzón Linares, T. (1924). Sin título. Colección Dr. Julio A. Zelarayán. Córdoba, Argentina. Estudio de cabeza. Estudio de figura humana con modelo vivo femenino. Medidas: 19,9 cm x 16 cm. Técnica: Lápiz sobre papel ingres (textura: verjurado).

Técnica: Lápiz grafito sobre papel.

Volumen: Logrado por el claroscuro, del italiano chiaroscuro. La iluminación desde el ángulo izquierdo, marca el contraste de dos grandes masas de luz y de sombra. El rostro, observado en detalle, va de lo más luminoso a lo más sombrío. En el pelo y las prendas el trazo es más rápido, abocetado, a manera de croquis. Así se acentúa la atención en el tema específico de la lección: el estudio de cabeza. Se puede ver el modelado en la penumbra, luces y sombras dentro de un mismo valor. La escala de valores es una graduación para definir intensidad de luz y sombra del negro al blanco donde el valor cinco es el gris medio. La escala de grises va del uno al nueve, dividiéndose en tres conjuntos que definen como clave alta (los tres grises a un extremo próximo al blanco), clave media (valor cinco y los dos grises vecinos) y clave baja (los tres grises al otro extremo próximo al negro).

Representación: Retrato de la modelo y su estado anímico.

Observaciones: Está firmado y fechado "Julio, 1924". En los márgenes superiores se ven sellos de la academia.

La presencia de los sellos institucionales y algunas numeraciones en estos dibujos confirma que son ejercicios realizados en el taller de la institución a partir de las lecciones de los maestros,

que luego eran evaluados y corregidos por el profesor².

Estos fragmentos que abordan la figura masculina o femenina de manera completa o parcial —cuerpo, torso, pies, cabeza— constituyen un testimonio que documenta cómo el dibujo del natural entre 1921 y 1924 fue una práctica académica que se desarrolló en la escuela provincial sin restricción para las señoritas. Comprendía la observación de la anatomía humana, la representación del cuerpo y el entrenamiento artístico en el género del desnudo, *the nude*. El uso de taparrabo en el caso del modelo masculino o la incorporación de un paño en la modelo femenina fue una usanza común para cubrir los genitales de quienes posaban en las clases de modelo vivo. Estos recaudos eran adoptados para las lecciones de dibujo al natural a las que tuvieron acceso varones y mujeres.

El tratamiento de las líneas y los valores, mediante el modulado, el claroscuro o la yuxtaposición de planos para construir la estructura y la volumetría de las figuras en el papel, nos acercan al efecto de la mimesis, a la tradición clásica, a “la manera de antes” de Gómez Clara. Esto es, nos muestra la intención de adiestrar la mirada de las y los estudiantes en la observación directa del natural, y de su mano, en la traducción de lo observado. Asimismo, expone otros recursos como el uso de esquemas y bloques utilizados por Tomasa para trazar las formas naturales. En estos ejercicios se emprende el aprendizaje de la representación verosímil y la indagación de las posibilidades gráficas que habilitan una cierta autonomía de los bocetos respecto al modelo.

Los dibujos de Tomasa Linares Garzón incorporan un componente nuevo a lo que conocíamos de las clases de desnudo en Córdoba. Prueban que las mujeres efectivamente asistieron a las clases de dibujo con modelo vivo. Revelan los contenidos y las condiciones de trabajo en las cuales se dictaron esas lecciones en la academia.

² Esta práctica de sellar y visar los trabajos de estudiantes estuvo vigente hasta fines del siglo XX. Estudios de las décadas de 1970 y 1990 figuran con los sellos de la academia y con sellos que consignan la firma del profesor y la fecha de realización.

Reflexiones finales

La trayectoria de Tomasa dentro de la escuela tuvo un desarrollo con intermitencias, como la enseñanza del desnudo en la academia provincial de Bellas Artes.

En el caso de nuestra estudiante aparece un lapso sin documentación entre 1916 y 1921, entre el registro oficial de su ingreso a la institución y las fechas de sus trabajos de clases. Tal vez este vacío, esta ausencia, se debió a estadías prolongadas que ella y su familia realizaban en su casa de París, Francia, como comentó una de sus nietas (C. B. Cocco Linares de Alba, comunicación personal, 15 de noviembre de 2019).

Sobre el proceso de la academia recordamos que la práctica artística con modelo vivo, fue impulsada por el profesor y director Emiliano Gómez Clara comenzando e interrumpiéndose de manera temporaria en 1916, por decreto oficial.

La revisión de algunas notas periodísticas ligadas a la vida social, nos acercó a algunas ideas y valoraciones católicas sobre el cuerpo, particularmente el femenino, y relativas a la mujer, su educación y misión educadora. Creencias de una sociedad clerical normativa que, en una oportunidad, lograron suprimir la enseñanza del desnudo artístico, y en otras, censuraron su exhibición.

En este contexto de protesta y resistencia cristiana al presente “paganos”, podemos constatar, gracias a los dibujos de Tomasa Linares Garzón de 1921 y 1924, que la enseñanza del desnudo se desarrolló en la academia y que las señoritas asistieron a las clases y aprendieron a dibujar la figura humana con modelo vivo masculino y femenino. Como Adán y Eva al ser expulsados del paraíso, los y las modelos debieron cubrirse, posando con taparrabo y paños para no “ofender el pudor” y la decencia de la sociedad cordobesa y de sus hijos.

Bibliografía

- 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). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28733>.
- Bondone, A. L. y Zablosky, C. (2019). *Catálogo TOMASA. Dibujos y Pinturas de Tomasa Linares Garzón (1896-1968) en la colección Julio Zelarayán*. Córdoba: Espacio de Arte, Fundación OSDE.
- Bondone, T. E. (2006). La implementación de la enseñanza de la figura humana en Córdoba. Entre el pudor, la moral y el arte. En *El desnudo en la Academia* (pp. 25-35). Córdoba: Sala de Exposiciones Ernesto Farina, Ciudad de las Artes.
- Clark, K. (1996). *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. Madrid: Alianza.
- Días, E. (2006). El estudio del desnudo en el siglo XIX: la academia francesa y sus modelos. En *El desnudo en la Academia* (pp. 11-23). Córdoba: Sala de Exposiciones Ernesto Farina, Ciudad de las Artes.
- Di Rienzo, J. (2012). Audacias sutiles: Tres desnudos femeninos (1930-1950) en la obra de Rosa Ferreyra. *Estudios*, (27). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/3151>.
- Ginzburg, C. (1994). Microhistoria: Dos o tres cosas que sé de ella. *Manuscripts, revista d'història moderna*, (12). Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/Manuscripts/article/view/23233>.
- Gluzman, G. (2016). *Trazos invisibles mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Biblios.
- Honour H. y J. Fleming (1987). *Historia del Arte*. Barcelona: Reverté.
- Lo Celso, A. T. (1973). *Cincuenta años de arte plástico en Córdoba*. Córdoba: Blandino Caruso.

Morra Ferrer, M. (1992). *Córdoba, en su pintura del siglo XX*. Tomo I, 1895-1940. 1. ed. Córdoba: El Copista.

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

Nusenovich, M. y Zablosky, C. (2018). *100 x 100. A cien años de la Reforma Universitaria de Córdoba*. Córdoba: Editorial Brujas.

Rocca, M. C. (2007). La Casa Soneira: Arte, Educación y Política en la encrucijada de los años '40. *Avances*, (10), pp. 173-183. Córdoba: Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

Roitenburd, S. (2000). *Nacionalismo Católico Córdoba (1862-1943) Educación en los dogmas para un proyecto global restrictivo*. Córdoba: Ferreyra.

Fuentes

Costumbres Modernas (Para damas y niñas) (1916, 20 de mayo). *Los Principios*.

Gobierno de la Provincia de Córdoba (1961, 1 de octubre). Decreto N° 735. *Por el cual se suprime la enseñanza del desnudo entero del natural*.

La Acción de la Mujer. Cómo se debe protestar (1916, 4 de junio). *Los Principios*.

Libro de Actas de Exámenes N° 1, Año 1926, 15 de diciembre, Folios 4 y 5. Archivo Histórico de la Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta, Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba.

Los premios a la virtud (1916, 30 de mayo). *Los Principios*.

Cómo citar este artículo:

Bondone, A. L. y Zablosky, C. (2021). Tomasa Linares Garzón y las lecciones de dibujo con modelo vivo en la academia de arte de Córdoba. *AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33496/version/37310>.

El libro de artista como espacio de encuentro dentro de un laboratorio experimental en la gráfica contemporánea

The artist's book as a meeting space within an experimental laboratory in contemporary graphics

Sara Inés Carpio

Universidad Nacional de Córdoba
 Universidad Provincial de Córdoba
 Córdoba, Argentina
sara.carpio@unc.edu.ar

Alejandra Fabiana Hernández

Universidad Nacional de Córdoba
 Córdoba, Argentina
alejandra.fabiana.hernandez@unc.edu.ar

Resumen

Este trabajo presenta los avances del proyecto de investigación Consolidar tipo A de la Secretaría de Ciencia y Técnica (SeCyT) (2018-2021), “Interrelación de poéticas fronterizas. Producción, recepción y enseñanza del arte en espacios diversos con tecnologías del presente”, donde se indagan los procesos de transmisión, circulación, apropiación-recepción y producción del lenguaje plástico y visual en formato libro.

El libro de artista es producto de una interacción con aquello que interpela y motiva, un lugar de encuentro y una instancia dialogal y experimental. A través de la metodología del laboratorio, se abordan las experiencias producidas en el interior del equipo de investigación a partir del libro de artista colectivo y colaborativo *Aquello que me habita. El bosque nativo*, publicado en formato papel y digital por Laboratorio de Arte y Diseño en torno al Libro (LADeL), editorial creada en el marco del proyecto.

Palabras claves

Libro, Arte, Encuentro, Laboratorio, Colaborativo/Colectivo.

Abstract

This work presents the previews of the investigation Project Consolidate A type from SeCyT (2018-2021), “Interrelation between opposite poetics. Production, reception and teaching of art in different

spaces with up-to-date technologies”, in which the proceedings of transmission, circulation, appropriation, reception and production of the plastic and visual languages in book format are investigated.

The artist’s book is the result of an interaction with that which produces an investigation and leads to a discussion and experimental analysis. Through laboratory methodology the experiences produced within the investigation team in the collective and collaborative artist’s book can be approached *That which dwells inside me. The native forest*, published in paper and digital forms by Art and Design Laboratory about the Book (LADeL), editorial created in the framework of this project.

Keys Words

Book, Art, Meeting, Laboratory, Collaborative/Collective.

Introducción

El presente trabajo desarrolla algunos cruces desde las poéticas fronterizas que vinculan el libro como lugar de encuentro e intercambio dialógico. Como punto de partida, nos situamos en el proyecto Consolidar tipo A de la SeCyT: “Interrelación de poéticas fronterizas. Producción, recepción y enseñanza del arte en espacios diversos con tecnologías del presente” (2018-2021), en el que buscamos investigar, de manera situada, los procesos de transmisión, circulación, apropiación-recepción y producción del lenguaje plástico y visual en formato libro¹.

Para llevar adelante esta tarea proponemos el abordaje dialéctico de la relación teoría-práctica-teoría. Aunque la producción se realizó en ámbitos especializados (prácticas de producción al interior del propio equipo de investigación) y no especializados (prácticas de producción en contexto de encierro), en esta oportunidad desarrollaremos y analizaremos la experiencia dentro del contexto académico².

El objetivo general de nuestra línea de trabajo es producir libros de artista en contextos diversos desde un posicionamiento pedagógico, mientras que los objetivos específicos están dirigidos a indagar en las experiencias del lenguaje plástico y artístico en bitácoras y libros de artistas, además de favorecer instancias de intercambio dialogal y multidisciplinario mediadas por el arte. El criterio metodológico empleado es el concepto-idea de laboratorio, que se entiende como un “lugar donde se experimenta o elabora algo” (Real Academia Española, 2020) para devenir en diferentes acciones como producir, indagar, ensayar, experimentar, analizar, pensar y reflexionar. El laboratorio, es decir, el espacio-idea libro, es el catalizador del método experimental. Tomamos un enfoque cualitativo y hermenéutico, basado en la comprensión de procesos, donde buscamos acercarnos a la producción artística y a la enseñanza del arte.

1 El equipo de investigación tiene tres líneas de indagación que se articulan entre sí. La primera refiere a la percepción ilusoria en espacios inmersivos e interactivos. Desde sus inicios en 2005, investiga, trabaja y expone objetos de estudio situados en espacios ilusorios. La segunda línea estudia la toxicidad en la práctica del grabado, proponiendo protocolos de seguridad en términos de salud laboral, con el uso de la electroquímica. Y la que nos convoca en este trabajo –la tercera línea– aborda, desde el 2014, la problemática de las artes visuales y la educación; es decir, los procesos de transmisión, recepción, apropiación y producción de conocimiento con otros discursos considerados dentro de lo que denominamos “prácticas fronterizas”.

2 Examinaremos la práctica artística dentro del equipo de investigación ya finalizada; asimismo, cabe señalar que hay otras actividades de producción que están en ciernes. La intención es profundizar y ahondar en los supuestos trabajados en esta primera experiencia para cotejar y ampliar los conocimientos dados.

De modo general, un libro, “al igual que cualquier otra tecnología, es invariablemente producto de la acción humana en contextos complejos y profundamente cambiantes” (Mckenzie en Borsuk, 2020, p. 57). Asimismo, el libro de artista es producto de una interacción con aquello que nos interpela y motiva, un lugar para encontrarnos con otros, entre otros; es acción, reflexión, intercambio y movimiento. De esta manera, pensar el libro como espacio de encuentro nos llevó a crear nuestra propia propuesta editorial: LADeL —Laboratorio de Arte y Diseño en torno al Libro— donde publicamos colectiva y colaborativamente en formato papel y digital, el libro de artista *Aquello que me habita. El bosque nativo*. Así, abrimos la posibilidad de construir y contribuir a nuevos conocimientos en artes visuales que impactarán de manera directa en nuestro objeto estudio.

De esta forma, nuestra opción teórico-metodológica coincide con nociones relacionadas a prácticas artísticas contemporáneas y estéticas de tipo relacional; es precisamente el libro como objeto cultural el que funciona como propiciatorio de un locus experimental. Compartimos con Bourriaud (2008) que “el arte modeliza más de lo que representa, en lugar de inspirarse en la trama social, se inserta en ella” (p. 17). Al ser parte de este contexto, facilita y crea el espacio para el encuentro, para el intercambio, para ser en y con la trama social emergente de las posiciones, consensos y disensos. Como libro de arte/artista, el encuentro se presenta tanto en las palabras que se dicen y se escriben, como en las formas que se presentan, y da cuenta de la pluralidad de voces, sentidos e ideologías conscientes e inconscientes que fluyen en el ser del artista. Principalmente, es un espacio para pensar, para que la forma, la línea, la imagen, el color y la palabra procuren discursos, verbales y no verbales, e inciten al pensamiento y la reflexión. El libro de arte/artista, en este lugar de encuentro, se inscribe en la intersubjetividad donde, “en un marco de una teoría ‘relacionista’ del arte, no representa solamente el marco social de la recepción del arte, que constituye su ‘campo’ sino que se convierte en la esencia de la práctica artística” (Bourriaud, 2008, p. 23). De este modo, la acción que se produce en el libro es simultánea entre quienes participan —artistas, lectores/espectadores— y ressignifica posibilidades, a la vez que promueve nuevas. Este medio y fin es generador de nuevos y múltiples abordajes, donde los discursos como formas de decir en lo verbal y no verbal son protagonistas en igualdad de posibilidades.

Desentramando las indagaciones iniciales, nos preguntamos: ¿de qué manera el libro de artista podría ser un objeto cultural propiciatorio para algún tipo de encuentro? ¿Cómo? En tal caso, ¿cuáles serían sus características? El formato libro: ¿favorecería o dificultaría el trabajo artístico de un equipo multidisciplinar? ¿Cuáles serían sus posibilidades u obstáculos?

Prácticas artísticas en torno al libro. Del espacio-tiempo y los participantes

Como se mencionó anteriormente, se eligió como campo de estudio el contexto académico y se abordó la temática del bosque nativo. Esta es una cuestión que interpela e interesa a la mayoría del grupo; entendemos que estos temas no son inocentes, son parte de un posicionamiento en defensa de nuestros paisajes, de nuestras culturas, como parte de con-vivir en un sistema que incluye lo ambiental, el bosque y lo nativo. Por otra parte, en nuestra propuesta, se puede observar que la dimensión emancipatoria del arte se encuentra en las formas y en los conceptos que desafían la mirada de la cultura dominante. Es por esto que exploramos posibilidades que permitan salirnos de los supuestos y producir experiencias perceptivas y discursivas que inviten al análisis y a resignificar lo dado, buscando abrir el diálogo entre diferentes saberes y objetividades.

La primera práctica de producción del equipo de investigación fue la muestra inmersiva Paisajes y sentidos, en el marco del Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE) en 2019 y desarrollada en el Museo Provincial de Ciencias Naturales Dr. Arturo Umberto Illía. La propuesta fue realizada por los integrantes de la línea uno, para la cual propusimos establecer interrelaciones entre los ejes de abordaje. Primero participaron de las actividades desde un lugar de registro y luego el equipo formalizó la propuesta con el libro que luego se tituló *Aquello que me habita. El bosque nativo*.

Se consideró oportuno ampliar el proyecto desde un lugar multidisciplinar e invitar a personas pertenecientes de otros campos de conocimiento, como la biología, la música, la danza, el cine, la narrativa y la educación especial —como el colectivo Otium-Travesía, que desarrolla actividades con personas con discapacidad visual—. Destacamos que las dos actividades —la instalación inmersiva y el libro de artista— se dieron en paralelo: trabajaron de manera complementaria una propuesta con la otra bajo la misma temática. La invitación de integrantes externos al equipo también se propuso en las dos líneas de producción; pudieron elegir participar en una o en las dos actividades.

El proyecto libro de artista se desarrolló en diferentes etapas: una primera de tipo *experiencial, exploratoria* y de *registro* (con una fase “inmersiva” naturalista —visita al sitio real del bosque o monte nativo— y otra digital —que emulaba el espacio real buscando producir sentidos desde

lo perceptivo—); una segunda etapa de *recuperación y producción*; y, finalmente, una tercera de *visibilización y comunicación de los resultados*, donde se realizó la propuesta editorial y la publicación del libro de artista *Aquello que me habita. El bosque nativo*.

Primera experiencia de laboratorio: *Aquello que me habita. El bosque nativo*. Proceso de producción-investigación artística en torno al libro

La primera experiencia de producción-investigación sobre *Aquello que me habita. El bosque nativo* (imagen 1), surge como resultado de nuestras indagaciones y primeras hipótesis sobre el libro como espacio de encuentro. A partir de la posibilidad de la experimentación como prioridad para construir conocimientos otros y la utilización de múltiples herramientas o formatos, consideramos que el libro es, ante todo, un encuentro entre quienes deciden participar y una “zona de actividad” (Dricker en Borsuk, 2020, p. 128) promovida por intercambios y construcciones de sentido que suscitan un permanente movimiento de nuevos significados.



Imagen 1: Carpio, S., Hernández, A. y Méndez, B. (2019). *Aquello que me habita. El bosque nativo*. Córdoba: Editorial LADeL. Propuesta de producción del libro de artista.

Para su elaboración, se facilitaron consignas disparadoras que incentivaran a cada artista convocado. Por un lado, se propuso una actividad *experiencial*, *exploratoria* y de *registro*. La propuesta consistió en trabajar el bosque desde lo nativo³; para ello, se realizaron visitas *in situ* al monte nativo local, que facilitaron la toma de registros audiovisuales y fotográficos de modo individual o colectivo, a fin de disponer de este material documental como archivo que ayudara a recrear las bitácoras personales. A esta etapa la llamamos *etapa inmersiva naturalista*⁴ y su objetivo fue enfatizar el desarrollo de la percepción de manera integral, es decir, realizar una actividad inmersiva de tipo naturalista⁵ desarrollada en el espacio real. Por otro lado, desde la dimensión conceptual, se propusieron algunas preguntas relacionadas al trabajo colaborativo. Inicialmente, esta noción se planteó como posibilidad para la realización del libro, donde nos preguntamos: ¿en qué medida o bajo qué condiciones es posible la construcción de un libro de artista colaborativo? ¿Qué posibilita el formato libro? ¿Cuáles son las implicancias y características de un discurso de este tipo?

En la fase final de la primera etapa del proceso de producción-investigación del libro utilizamos como recurso el formato digital de blog⁶, que llevó el nombre de *Aquello que nos habita. Paisajes y sentidos*, donde visibilizamos las producciones de quienes participamos en este laboratorio; se permitió el acceso a quienes tuvieran la intención o el deseo de ver o compartir lo producido.

Este medio digital constituyó otra forma de encuentro y diálogo, nociones nodales que conforman nuestras hipótesis iniciales. Ulises Carrión (1974) indica que un libro es “una secuencia de espacios” (p. 7); una secuencia como parte de una continuidad de algo que se viene dando, que indica relación con lo dado, con lo anterior y con lo que vendrá. En un blog podemos tener tantas entradas y pestañas o espacios como personas que publiquemos (imagen 2). Estos

3 Desde este lugar consideramos que el artista tiene (o como artista tenemos) una mirada sobre la naturaleza acorde a las epistemologías emergentes: dialogamos con ella, no la objetivamos como cosa, como mundo fijo para dominar, para controlar (Haraway, 1995).

4 Consideramos la palabra *inmersiva* como una mirada que coincide con la realidad virtual. La RAE (2020) define *inmersivo* como “representación de escenas o imágenes de objetos producida por un sistema informático, que da la sensación de su existencia real”.

5 En este caso la actividad inmersiva naturalista refiere a una actividad que se desarrolla en un espacio real y natural —el bosque nativo, en este caso— para crear y causar distintas sensaciones en el espectador-lector.

6 El blog *Aquello que nos habita. Paisajes y sentidos* se encuentra disponible en <http://librodeartista.ybosquenativo.blogspot.com/>.

espacios o bloques están interconectados y son, a la vez, independientes o codependientes. Podemos señalar que, en un encuentro mediado por la virtualidad, los discursos verbales y no verbales se visibilizan en una bitácora digital que invita a recorrer un proceso no cerrado, sino que puede ser modificado o borrado. En el blog podemos ingresar libremente a distintas pestañas en cualquier momento y crear nuevas, según lo desee el usuario; por lo tanto, también coincidimos en que “el libro es una secuencia espacio-temporal” (Carrión, 1978, p. 8). Tanto el blog dentro de la virtualidad, como el libro de arte/artista en formato papel, fueron creados para que el participante o espectador pudiera establecer sus propias conexiones con los espacios dispuestos —no siempre lineales, no necesariamente unidireccionales—, sino abiertos en múltiples posibilidades, determinadas en el proceso de la acción.



Imagen 2: Equipo de Investigación Interrelación de poéticas fronteras. Producción, recepción y enseñanza del arte en espacios diversos con tecnologías del presente (2019). *Aquello que nos habita. Paisajes y sentidos*. Libro de artista y bosque nativo. <http://librodeartistaybosquenativo.blogspot.com/>. Detalle de entradas. Registro inmersivo naturalista.

Otra característica valiosa de este formato fue la manera de estar conectados y de llevar adelante el libro como posibilidad de construcción colaborativa. El aporte de cada integrante

contribuyó a conformar nuevas miradas y abordajes desde sus disciplinas y especificidades. Cada uno aporta, suma e integra desde su lugar: en lo performático, en lo digital, lo manual, en los sonidos; y, así, apoya y enriquece la propuesta. Esta construcción colaborativa lleva implícito el carácter social y educativo porque compartimos miradas, saberes e incluso posicionamientos desde la *doxa* o la *épisteme* entre pares, colegas o compañeros.

Destacamos el aporte de Maldonado Pérez (2007) —para fundamentar la importancia de la interacción social, en nuestro caso mediada por la acción colaborativa—, quien destaca la contribución del psicólogo ruso Vygostky (1896-1934) sobre la influencia en la zona de desarrollo próximo para el progreso de los procesos superiores de pensamiento: “lo que hace un grupo en interacción será internalizado por cada uno de los miembros y luego formará parte de su propio aparato cognoscitivo. Y en esta interacción se destaca con un papel fundamental el lenguaje y los procesos comunicacionales” (p. 267). Dichos procesos comunicacionales tienen múltiples vías de expresión según la forma o cauce que cada integrante decida.

Por otra parte, pensamos que el medio digital posibilitaría un tipo de producción artística mediada por la tecnología, donde la distancia material no sería un problema, ya que se facilitarían otras formas de intercambio. Las acciones de copiar, transformar, recortar, resignificar y dialogar producirían efectos orientados a la realización de un trabajo colaborativo y participativo — personal y colectivo— que se plasmaría en el libro en papel y digital.

Luego de la experiencia inmersiva naturalista y lo trabajado en el blog como herramienta de comunicación e intercambio, iniciamos la segunda etapa que podríamos denominar de *recuperación y producción*. Aquí, cada productor artístico tomó decisiones individuales a partir de los aportes grupales del blog que condicionaron las dimensiones procedimentales, técnicas y materiales del objeto artístico (imagen visual-sonora, espacio-tiempo). Esta diversidad y heterogeneidad de miradas se pudo observar en el producto final.

Consecuentemente a las dos etapas anteriores, devino una tercera: *la visibilización y comunicación de los resultados*. Tras transcurrir las experiencias de laboratorio, fuimos observando la necesidad de plantearnos una editorial que respaldara el hacer⁷. Nació así el proyecto editorial denominado LADeL, Laboratorio de Arte y Diseño en torno al Libro, donde cada integrante asumió responsabilidades compartidas.

⁷ Otro motivo que incentivó la creación de esta editorial fue la factibilidad de hacerlo como parte del trabajo final de la Maestría en Diseño de una de las integrantes del equipo.

Aquello que me habita. El bosque nativo fue producto de un trabajo interdisciplinar en el que la edición, diseño, armado y elaboración final estuvo a cargo de los integrantes de esta tercera línea de trabajo en el equipo de investigación. Se publicó en una edición limitada de cien ejemplares en papel, con formato tipo acordeón. Como señala Amaranth Borsuk (2020), entendimos que esta forma permitiría reconstruir desde otro lugar, al hacer reacomodaciones y recombinaciones entre quienes participábamos —artistas o espectadores—. Tal como sucedía en el medio digital, ya no sólo se pasaban páginas unas detrás de otras (la primera quedaba en el pasado y así sucesivamente), sino que ahora podíamos hojear o desplegarlas todas abiertamente para tener un panorama general de lo presentado e, incluso, seguir experimentando posibilidades de recombinación aleatoria; es decir, podíamos tomar, por ejemplo, la página siete y la quince para confrontarlas o acomodarlas una al lado de otra. Así, se permitían encuentros y diálogos desde la imagen y la palabra y creábamos nuevos sentidos, nuevas interpretaciones y discursividades en un juego infinito de posibilidades (imágenes 3, 4 y 5).

108



Imagen 3: Carpio, S., Hernández, A. y Méndez, B. (2019). *Aquello que me habita. El bosque nativo*. Córdoba: Editorial LADeL. Vista lateral.

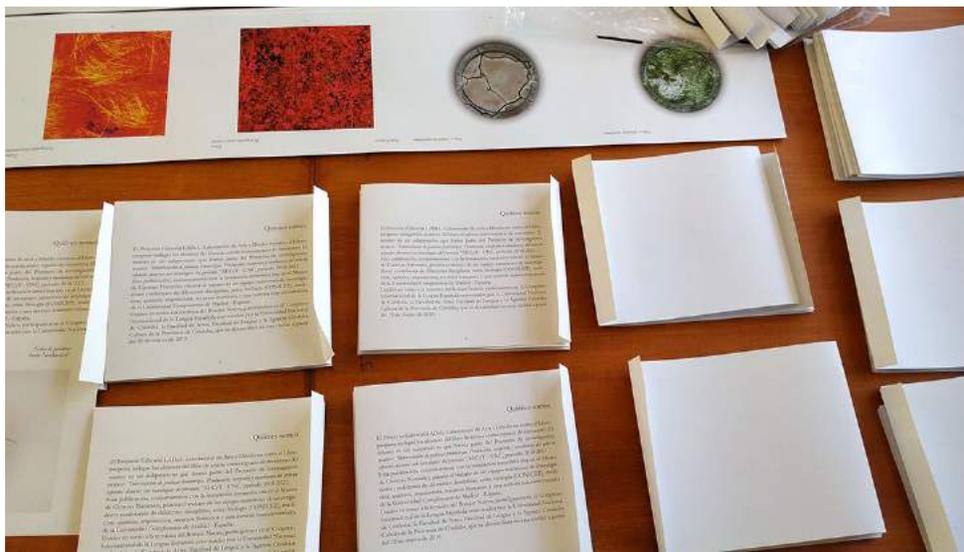


Imagen 4: Carpio, S., Hernández, A. y Méndez, B. (2019). *Aquello que me habita. El bosque nativo*. Córdoba: Editorial LADeL. Etapa de armado del libro en formato acordeón.

Como cierre de esta primera experiencia de laboratorio, el libro se publicó también en el repositorio digital MAPA⁸ de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Allí se puede visualizar en un formato lineal, en PDF, en el que no es posible recombinar o modificar los espacios.

La materialización de esta experiencia a través de nuestra editorial corrobora nuestras hipótesis: el libro de artista se conforma como un espacio de encuentro entre participantes, espectadores y productores que se aúnan en él, para adentrarse en los pensamientos, intercambiar miradas y abrir posibilidades y puntos de vistas. Asimismo, el libro se presentó como un diálogo entre formas de hacer y decir.

8 Disponible en <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/14003>.

Aproximaciones a un análisis de la primera experiencia en laboratorio

Para analizar la primera experiencia de laboratorio, nos preguntamos: ¿qué aspectos podemos destacar sobre las acciones llevadas adelante para producir el libro *Aquello que me habita. El bosque nativo*? ¿Se trabajaron diferentes nociones del bosque nativo? ¿El blog promovió la instancia de encuentro entre los participantes? ¿Cómo se desarrolló la dinámica en torno a la idea de construcción de un libro de artista colectivo y/o colaborativo? ¿Qué aspectos facilitó o dificultó la propuesta en formato libro? ¿Qué indicadores podemos señalar para afirmar el libro como espacio de encuentro?

Para responder a estas interrogantes, decidimos organizar tres categorías o dimensiones para analizar las prácticas de producción-investigación, ellas fueron: la *dimensión temática*, la *conceptual* y la *material*. A través de la *dimensión temática*, nos propusimos abordar la problemática del bosque desde una mirada amplia y lo nativo desde un espacio situado. La convocatoria y el desarrollo de la práctica experimental se dio en conjunto con una actividad inmersiva del equipo de investigación en el Museo de Ciencias Naturales en la que, como ya señalamos, se vincularon dos de las líneas de trabajo del equipo de investigación. En lo referido a la *dimensión conceptual*, abordamos una producción que facilitara el encuentro entre pares y con las producciones, que fuera colaborativa y que se prestara a la posibilidad de entablar un diálogo entre productores y producciones. Finalmente, la *dimensión material* estuvo prefigurada en el formato libro de artista digital e impreso.

Respecto a la *dimensión temática*, podemos decir que, a través de estos entrecruzamientos sobre el “bosque nativo”, nos planteamos enriquecer y contribuir a la propuesta desde cada línea de investigación. Nos preguntamos: ¿en qué medida la actividad inicial que se planteó como búsqueda de una experiencia inmersiva en el bosque nativo facilitó o dificultó la experiencia en relación al libro? En relación a las imágenes resultantes: ¿fueron pensadas para este proyecto libro? ¿Estuvieron condicionadas y/o relacionadas con el trabajo de la muestra inmersiva? ¿Qué cruces y vinculaciones se dieron? ¿Cómo se llevó adelante la realización del trabajo de los integrantes en relación a las actividades planteadas?

En la distancia que el tiempo nos permite, hemos podido observar y analizar estas preguntas al interior del equipo. Como señalamos más arriba, consideramos el libro de artista desde un

espacio de encuentro, especialmente ligado al campo artístico; es arte en el sentido de que “aquello que el singular del arte designa es el recorte de un espacio de presentación por el cual las cosas del arte son identificadas como tales” (Ranciere, 2013, p. 32). Desde este escenario, compartimos, como señala Bourriaud (2008), la “posibilidad de un arte relacional, un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social...” (p. 13), donde el libro como producto y escenario de significaciones permite múltiples abordajes y perspectivas en las búsquedas de respuestas o preguntas que emergen del grupo. Esto enriquece miradas e incentiva al análisis y reflexión de lo presentado. Las palabras e imágenes que manaron de este proyecto permitieron al espectador acercarse al encuentro con lo dado y con lo que podemos interpelar, desde este lugar, donde “cada página es creada como un elemento individual de una estructura [el libro] en la que tiene una función particular que cumplir” (Carrión, 1978, p. 11).

La actividad inicial inmersiva fue una experiencia que permitió incentivar los sentidos desde lo real, visible, palpable. Si bien la invitación al bosque nativo de nuestra serranía no se pudo hacer en grupo —dadas las circunstancias heterogéneas y su amplitud no logramos coincidir con los horarios y días—, sí se pudo llevar adelante de modo individual. Una de las integrantes⁹ radicada en el exterior, de modo remoto, fue aportando desde su lugar. Al recorrer hoy el libro, observamos la heterogeneidad y la diversidad que nos identifica como grupo. La experiencia inmersiva resultó más significativa para unos que para otros, pero al registro lo podemos valorar en el blog, donde se subieron aportes iniciales de esta actividad.

Por otro lado, consideramos que pudimos vincularnos con *Paisajes y sentidos*¹⁰, instalación realizada en paralelo por la línea de trabajo uno. Mientras que en la instalación se mostraban corales, sierras y espinillos, en el otro escenario o espacio —el del libro— aparecían la paja brava, el nido y la *performance* como memorias de una forma de habitar, de una experiencia. Entonces, se iba rescatando lo significativo de la voz interdisciplinar y plural de cada autor y artista. Traemos como ejemplo de la interacción multidisciplinar en las producciones de la instalación y del libro, la página treinta en la que se invita al espectador-lector a copiar un link para recuperar

⁹ La Dra. Marta Aguilar Moreno, especialista en libro de artista, coautora y fundadora de LAMP (Libro de artista como materialización del pensamiento) de la Universidad Complutense de Madrid es nuestra asesora externa que nos va acompañando desde su lugar y su bosque nativo.

¹⁰ Citamos a manera de memoria, algunos recortes que podemos encontrar en la red referidos a esta experiencia y actividad: Festival de la palabra: Paisajes y sentidos de Agencia Córdoba Cultura, ver: <https://cultura.cba.gov.ar/evento/festival-de-la-palabra-paisajes-y-sentidos/>; y Paisajes y sentidos del Museo de Ciencias Naturales.

los sonidos de ese bosque inmersivo que se propuso en la instalación. Estos sonidos quedan plasmados como memoria y recuperación de la vivencia. De esta manera, volvemos a observar la idea de interfaz o espacios dinámicos que no quedan congelados o aprisionados en una hoja, sino que invitan a las relaciones y múltiples encuentros.

Gustavo Alcaraz

Un lugar puede ser entendido como la sumatoria de elementos topológicamente situados y relacionados entre sí. Sin duda en esa sumatoria están los sonidos.

A partir del movimiento e interacciones de esos elementos, un lugar es entendido como espacio.

Ese espacio define a quien lo habita y quien lo habita define el espacio. Los sonidos, entonces, nos definen y siendo también sonidos definimos el espacio.

Un juego de paisajes sonoros que nos da la idea de un “yo” en el mundo.



Tabaquillo
Pampa de Achala
Sierras Grandes, Córdoba

Sonido de la Instalación Paisajes y Sentidos.

Disponible: <https://soundcloud.com/gustavo-alcaraz-91104456>

-30-

Imagen 5: Carpio, S., Hernández, A. y Méndez, B. (2019). *Aquello que me habita. El bosque nativo*. Córdoba: Editorial LADeL. Captura de la página treinta del libro. Link para escuchar sonidos referidos a la instalación *Paisajes y sentidos*.

Finalmente, nos encontramos con tantas formas de ver lo nativo como personas que participan en el libro colectivo-colaborativo y espectadores-lectores. Entonces, un espectador que es invitado a explorar este libro de artista puede ampliar su mirada, disentir, molestarse o acoplarse, es decir, habitar lo que “ve” desde el mismo lugar o desde otro posicionamiento. Es por esto que, como arte relacional —si podemos encasillar así a este tipo de práctica artística—, se propone crear no sólo objetos, “sino situaciones y encuentros” (Ranciere, 2013, p. 73).

En cuanto a la *dimensión conceptual*, el libro facilita y promueve el encuentro entre los participantes-integrantes artistas y entre artistas y observadores-espectadores. El libro nos acerca al arte relacional y se sitúa en un contexto determinado donde confluyen distintas miradas, tantas como las interacciones humanas que se generan. En nuestro objeto de estudio, el espacio se configuraría como una trama compleja de imágenes, textos, ordenamientos compositivos y realidades multidisciplinares que invitan, motivan y movilizan cruces y pareceres. Entre lo dicho, lo expresado, lo imaginado hay múltiples variantes que habilitan el encuentro con lo otro, lo diverso, con lo dado y lo nuevo a su vez. Así, invitamos a los lectores a tomar una posición, a observar, analizar, revisar aquello que habita en cada uno, en relación a la temática dada: el bosque nativo.

Tomamos el libro, pasamos cada página, cada autor, cada propuesta, cada mirada y nos encontramos con la diversidad. Lo colectivo está presente, somos muchos y distintos, pero un tema nos acerca: nuestra mirada sobre lo nativo.

Podemos afirmar entonces que el libro de artista como obra en el arte contemporáneo, busca trascender su forma material; “es una amalgama, un principio aglutinante y dinámico” (Bourriaud, 2008, p. 21) en el cual cada uno de los que participamos tomamos una posición, contribuimos desde nuestro lugar. Como observadores creamos y recreamos lo observado en una mixtura dinámica.

Ahora bien, otro de los puntos de análisis refiere a considerar la posibilidad del libro como instancia dialógica y colectiva-colaborativa. Consideramos que este tipo de trabajo enriquece y multiplica las miradas y la interdisciplinariedad. En este proyecto, buscamos abrir el juego para pensar, reflexionar e imaginar aquello que nos habita y lo hacemos desde distintas disciplinas, en un mismo formato: el libro de artista. Aquí percibimos que se propicia un espacio, un lugar para habitar y ser, para dejar nuestras vivencias, experiencias, sensaciones y sentimientos; para dejar nuestra huella, esa marca que, entre la estructura y la cognición, entre el juego y la experimentación, permiten que algo surja. Tomamos al libro de artista como espacio de encuentro, de búsquedas de sentidos, de recreación y experimentación, donde, retomando las palabras de Oller Navarro (2011) “su sentido se encuentra primero en el aspecto lúdico que representa la definición del libro” (p. 14). De esta manera, se deja que afloren los sentidos y la percepción en distintos aspectos: podemos sentir, ver, escuchar sonidos de lo nativo, allí en ese espacio, en ese lugar de encuentro.

Así, habíamos planteado la hipótesis de que el libro de artista era un lugar propicio para participar colaborativamente (Hernández, 2017). Pero, ¿es lo mismo decir colectivo que colaborativo? La propuesta lleva un carácter social y pedagógico; desde una perspectiva educativa, “el constructivismo sostiene que las personas activamente construyen conocimiento mientras interactúan con el ambiente” (Maldonado Pérez, 2007, p. 265). Este conocimiento se traduce en imágenes, formas, sonidos, danza y palabras, es decir, en los lenguajes del arte. Es desde esta mirada que surge lo diverso. Por otra parte, lo colaborativo ha sido conceptualizado de diversas maneras en el campo educativo¹¹: “en un contexto educativo, constituye un modelo de aprendizaje interactivo, que invita a construir juntos” (Maldonado Pérez, 2007, p. 268). Construir junto con otro(s) es involucrarse en una realidad que nos saca de una posición individualista y aislada para pertenecer, compartir y participar. Es de destacar que, en nuestra experiencia, el libro de artista ha sido afectado por múltiples factores que complejizaron la posibilidad de construir completamente con el otro. Inferimos que el diálogo entre pares no se ha dado natural o espontáneamente; influyeron factores como múltiples actividades en paralelo y falta de acuerdos por disparidades cotidianas en tiempos y actividades personales. Consideramos que la instancia inmersiva de la instalación grupal —donde participaron simultáneamente los mismos integrantes junto a invitados externos y diferentes en cada caso— fue un punto de confluencia, pero no completamente extensivo al aporte del libro.

La acción colaborativa más evidente se destacó en la praxis de la instalación. Mientras que en el espacio-libro se trataron de facilitar las relaciones sociales y se fomentó el intercambio. Se buscó que, para realizar la producción, todos los integrantes del proyecto se relacionaran para compartir y discutir sobre el qué, el cómo, desde qué lugar o con qué. Finalmente, cada participante, luego del intercambio y el aporte a través del blog, envió su propuesta y quedaron en suspenso otras posibles contribuciones. Es así que, cuando se publicó definitivamente el libro, cada uno pudo ver lo que los compañeros o colegas habían enviado como producción final. Algunos de estos trabajos estuvieron directamente ligados con la instalación que se desarrolló en paralelo; otras veces, la cohesión final de cada trabajo estuvo relacionada con la temática del bosque nativo.

¹¹Retomamos el artículo de Maldonado Pérez (2007), “El trabajo colaborativo en el aula universitaria” en *Laurus. Revista de Educación*, 13(23), pp. 263-278, quien cita a Martin (2001) para desarrollar que más que una técnica, el trabajo colaborativo es considerado una filosofía de interacción y una forma personal de trabajo que implica el manejo de aspectos tales como el respeto a las contribuciones individuales de los miembros del grupo (pp. 268-269). Por otra parte, plantea los aspectos más destacados de las conceptualizaciones donde aparece “la autoridad, la negociación y los procesos de diálogos que se dan al interior del grupo, la reciprocidad, la responsabilidad y las relaciones sociales” (p. 269).

En esta última instancia, nos detenemos a pensar que podríamos haber realizado una puesta en común para seguir generando diálogos o procesos de construcción colectiva-colaborativa, pero los tiempos no acompañaron. A partir de este enfoque y dimensión es que nos propusimos una segunda convocatoria al interior del equipo. Siguiendo con la experiencia del laboratorio experimental, volvimos a plantear una actividad para interpelar las posibilidades o imposibilidades de trabajar lo dialógico y lo colaborativo. El tema sigue siendo hoy el bosque, pero se ha pensado trabajarlo en diferentes cruces. En la etapa inicial toca volver a revisar lo hecho en el libro *Aquello que me habita.El bosque nativo* e intentar encontrar puntos de conexión que faciliten un diálogo con el hoy, con cada uno, desde cada uno. La intención es dialogar con una propuesta o con varias de las miradas, darle otros significados o profundizar en los ya trabajados. Este proyecto está en desarrollo actualmente. Se creó otro blog y se pautaron nuevamente algunos cruces posibles. El laboratorio es nuestro lugar para construir acciones y nuevos conocimientos situados en experiencias. Aquí estamos.

Proponemos re-pensar supuestos conceptuales planteados

Entre las hipótesis iniciales al inicio de la investigación, nos planteábamos una serie de conceptos nodales a manera de supuestos, con la centralidad puesta en el libro como espacio de encuentro, instancia dialógica, colectiva y colaborativa.

A partir de las diferentes acciones de producción-investigación realizadas —la propuesta inmersiva naturalista en donde conjugamos nociones y acciones vinculadas a lo experiencial; exploración y registro del bosque nativo, a la que le sucedió la experiencia de intercambio mediada por la tecnología con la creación blog; para finalizar con la etapa de visibilización y comunicación de los resultados, a través de la creación del Proyecto Editorial LADeL— ha surgido la necesaria revisión de ese conjunto de nociones para afirmar algunas de ellas y replantear otras.

Podemos aseverar que, en términos generales, el objeto libro es un espacio de encuentro, como bien lo señalábamos desde la perspectiva de la estética relacional; pues este objeto cultural se constituye a la vez que construye “un principio aglutinante y dinámico” (Bourriaud, 2008, p. 21) y se vuelve un dispositivo socializador de diferentes interacciones humanas como la materialización de ideas, pensamientos y sentimientos, entre otras ya referidas.

La noción de encuentro implica un otro, lo que nos aproxima a nociones como la de la alteridad que, en nuestro caso particular, está mediada por el libro como objeto cultural. La alteridad como encuentro altera, molesta, perturba y transforma, incluso, el ejercicio del pensamiento (Laplantine y Nouss, 2007, p. 65). Nos coloca en el camino de lo impensable... O bien, nos trastoca a tal punto que nos obliga a pensar de otra manera...

Por otra parte, afirmamos que el libro es en sí mismo una unidad de sentido que nos acciona a establecer algún tipo de conversación. En nuestro caso fue un diálogo polifónico que permitió abordar desde distintas disciplinas y percepciones las nociones en torno al bosque nativo. En tal caso quizá podríamos continuar utilizando el término *bosques* en plural, ya que este cambio estaría más acorde a la diversidad de concepciones que en relación a este conviven al interior del equipo de investigación. En el mismo sentido, a la vez que seguimos confirmando la noción de diálogo, también es necesario cuestionarla.

Pensamos que un trabajo colectivo y colaborativo en una producción artística es complejo y puede contener formas disímiles que generan tramas complicadas para facilitar el intercambio. Desde este lugar, esta primera experiencia, por la modalidad fragmentada dada en acciones paralelas de dos producciones —instalación y libro— y por los tiempos acotados, dio como resultado un espacio de encuentro y diálogo particular. Los que integramos como autores esta actividad, nos acercamos entre nosotros colaborativamente en el blog, en el proceso de construcción de sentidos y, luego, de diferente forma en el libro. Es decir, en el blog produjimos entre todos y nos miramos, aportamos; aunque fue como un juego intensivo de “toque y siga” por el escaso tiempo que teníamos. En el libro, donde cada uno envió su producción final, nos acercamos y encontramos nuevamente en la materialidad del producto ya editado y publicado.

A manera de conclusión

Recuperamos la noción de laboratorio como un concepto potente que posibilita la producción-investigación en arte, es decir, como ese “lugar donde se experimenta o elabora algo” (Real Academia Española, 2020). A partir de esta idea-procedimiento observamos lo complejo que es lograr un espacio de encuentro y un entramado colectivo-colaborativo.

El libro es encuentro en este devenir caótico complejo que nos permite entender diversas alternativas y abordajes en los modos de leer acciones emergentes y alternativas como las que proponemos en esta oportunidad. Un libro de artista y un proyecto editorial están en la frontera¹², continuamente (co)existiendo con lo dado y emergiendo en nuevas posibilidades y construcciones. Nuevas epistemologías nos dan la posibilidad de investigar bajo otros fundamentos o marcos teóricos. Para el conocimiento situado, el mundo es un agente y no un recurso; no se lo objetiva como cosa, como mundo fijo para dominar y para controlar, sino como un mundo diverso con el que tenemos que dialogar (Haraway, 1995).

Para culminar y ampliar este pensamiento, nos gustaría referirnos al término devenir, propuesto por Laplantine y Nouss (2007):

El devenir no conoce etapas, es deslizamiento, murmullo. ¿El río de Heráclito? Un río tiene un lecho, un curso, un nombre. Más bien el chorro, el curso de las aguas de la lluvia, o de la fundición de la nieve, que aparece y desaparece, a veces hilo, otras napas, pronto torrente o río. No es una transformación sino una serie de transformaciones (pp. 237-238).

Hemos encontrado en este concepto un vínculo estrecho con las acciones investigativas ya iniciadas y, parafraseando a los autores antes citados, podemos afirmar que el devenir es un proceso que no se define por su dirección; en esa evolución se produce un encuentro que depende del devenir, pues es el choque de dos alteridades. El otro se define como algo muy diferente a lo conocido... El otro no es el portador de un conocimiento anticipado. El verdadero encuentro es surgimiento, no es anunciado ni se prepara... No se llega al encuentro, sino que este simplemente llega. Es entonces cuando nos preguntamos: ¿será realmente posible propiciar *un encuentro* a través del objeto libro en nuestro proyecto de investigación?

¹² Retomamos la idea de frontera como “una línea de demarcación espacial –natural, convencional o imaginaria– que separa y a la vez junta territorios que se encuentran de lado y lado de su trazado (...) Las fronteras son indecibles y contingentes, son porosas y entreabiertas, demarcan una base mínima donde negociar o resistir” (Richard y Escobar en Richard, 2014, p. 9). Desde el proyecto también entendemos a las fronteras en sus aspectos: investigación-producción, investigación-enseñanza, producción-enseñanza, realidad-ilusión, individual-grupal, cuerpo propio-cuerpo apropiado, manual-digital; y consideramos que el arte con tecnologías del presente permanece en la frontera por su actualización constante.

Bibliografía

Borsuk, A. (2020). *El libro expandido. Variaciones, materialidad y experimentos*. Buenos Aires: Ediciones Ampersand.

Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Carpio, S. et al. (2019). *Aquello que me habita. El bosque nativo*. Córdoba: LADeL.

Carrión, U. (1978). *El arte nuevo de hacer Libros*. Buenos Aires: Barba de Abejas.

Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Hernández, A. (2017). Proyecto R.A.C. *Reflexiones en torno al arte contemporáneo. Una experiencia de producción en laboratorio. La relación artista-espectador en un contexto situado* [tesis de posgrado, Universidad Nacional de Córdoba]. Córdoba, Argentina.

Laplantine, F. y Nouss, A. (2007). *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica.

Maldonado Pérez, M. (2007). El trabajo colaborativo en el aula universitaria. *Laurus. Revista de educación*, 13(23). Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/761/76102314.pdf>.

Oller Navarro, J. M. (2011). *El libro como obra plástica*. Granada: Universidad de Granada.

Ranciere, J. (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Bordes Manantial.

Richard, N. (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Santiago: Universidad Diego Portales.

Cómo citar este artículo:

Carpio, S. I. y Hernández, A. F. (2021). El libro de artista como espacio de encuentro dentro de un laboratorio experimental en la gráfica contemporánea. *AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33498>.

Deriva Creadora: el cálculo de lo imprevisible

Creative Drift: the calculation of the unpredictable

Paula Fernández Caputo

Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires

Tandil, Argentina.

paunandez@hotmail.com

Resumen

En este escrito analizo la Deriva Creadora (DC): un recurso que busca incentivar y enriquecer la práctica de la dirección teatral a través de tres instancias de indagación sensible: la Deriva, el Desvío y el Derivado. Primero propongo revisar la noción de “deriva urbana” utilizada por lxs situacionistas; para centrarme luego en la descripción de la deriva y el desvío: dos instancias de un mismo fenómeno que posibilitan acopiar materiales sensibles y generar hipótesis de juego.

Palabras claves

Dirección, Deriva, Desvío, Procesos creativos, Pedagogía.

Abstract

In this writing I analyze Creative Drift (DC): a resource that seeks to encourage and enrich the practice of theater directing through three instances of sensitive inquiry: Drift, Deviation and Derivative. First, I propose to review the urban drifts that the Situationists will carry out; to then focus on the description of drift and deviation: two instances of the same phenomenon that make it possible to collect sensitive materials and generate game hypotheses.

Keys Words

Drift, Deviation, Creative processes, Pedagogy.

La pregunta, entonces, es cómo perderse. No perderse nunca es no vivir, no saber cómo perderse acaba contigo y en algún lugar de la “terra incognita” que hay en el medio se extiende una vida de descubrimientos.

Rebecca Solnit

Introducción

Este artículo nace de mi práctica como docente de la cátedra Dirección Teatral en la Facultad de Arte de la UNICEN. Este espacio propicia el ejercicio de la dirección escénica a estudiantes del cuarto año de las carreras de Profesorado de Teatro y Licenciatura en Teatro, quienes generalmente no cuentan con experiencia en este rol. La línea de trabajo que propone la cátedra dialoga con el proyecto de investigación “Hacer es saber”¹ del que participo como docente, artista e investigadora. En ambos espacios la práctica artística es entendida como investigación, es decir, como una instancia de experimentación, problematización y reflexión que busca ampliar el conocimiento que tenemos del mundo y sobre nuestro propio trabajo como artistas.

De manera más ambiciosa apuntamos a deconstruir la relación existente entre las prácticas artísticas y la universidad alentando procesos de investigación-creación que respondan al deseo, la curiosidad y los intereses de quienes los realizan. Esto nos pone en el desafío de pensar estrategias artísticas y pedagógicas que ayuden a evitar la estandarización de prácticas y la homogeneización de saberes; que cuestionen abiertamente el énfasis puesto en la producción de obras y en la búsqueda de resultados. Se trata de redimensionar a la Universidad como lugar que promueve el pensamiento creativo y posibilita que se generen interacciones transformadoras con los demás y con el contexto en el que se acciona.

La Deriva Creadora (DC), tal como intentaré resumirla en estas páginas, no constituye una metodología propiamente dicha. Más bien fue pensada como un recurso que demanda ser apropiado mediante su realización. El objetivo de la propuesta consiste en desarticular formas ya conocidas de pensar y accionar frente al fenómeno de la creación; y estimular un estado fluido de la consciencia que trafique con lo desconocido, lo pulsional y lo imprevisible.

¹ Proyecto radicado en la Facultad de Arte, UNICEN. Perteneciente al GIAPA (Grupo de investigación a través de la práctica artística).

Como señala Kartún (2020) el arte corresponde al universo de lo sagrado y es más que un hacer. El teatro como profesión o acto de profesar implica un “ser y estar” en estado creativo:

Crear es una alternativa que tiene el ser humano frente a las imposiciones de la producción. La materia poética es, por tanto, la realidad que se ofrece en un estado alterado. No existe un mecanismo o procedimiento que nos diga cuáles son las piezas del mueble a construir ya que no sabemos cómo es el mueble, si será una silla o un armario, ni de cuántas piezas se compone. Estamos, pues, ante la búsqueda de un ANTIPROCEDIMIENTO (Antonio Riojano [blog]).

Como antiprocedimiento lúdico-creativo, la Deriva Creadora busca incentivar y enriquecer los procesos artísticos. Este recurso se articula a través de tres momentos llamados: Deriva, Desvío y Derivado. La distinción de estos tres momentos responde a una organización teórica y argumentativa. Claramente, en la práctica estas tres instancias no establecen sucesiones temporales rígidas, ni distinciones tan transparentes y/o radicales. Por cuestiones de espacio, en este artículo me centraré únicamente en la Deriva y el Desvío.

Deriva situacionista

En las artes, los precursores de la Deriva fueron lxs situacionistas. En 1957 Guy Debord fundó la Internacional Situacionista (IS), un proyecto artístico e intelectual que se mantuvo activo hasta 1972². La IS surge en el contexto de los cambios políticos y económicos que se generaron en los países más desarrollados una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial.

La reactivación económica del capitalismo de finales de los años cincuenta y principio de los sesenta generó, entre otras cosas, un aumento en el nivel de ingresos de la ciudadanía, el

² La Internacional Situacionista se crea en 1957 durante la celebración del Primer Congreso de Artistas Libres en la población de Cosio d’Aroschia (Cuneo) en el norte de Italia. Los principales colectivos que se fusionaron para su conformación fueron el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista (MIBI), la Internacional Letrista (IL) y la Asociación Psicogeográfica de Londres, con antiguos miembros de la agrupación CoBrA (Copenhague, Bruselas, Amsterdam).

desarrollo casi sin precedentes de programas de educación y de seguridad social, la mediación tecnológica de la experiencia y el avance de los medios de comunicación. El crecimiento de la economía y de la industria también produjo cambios en la arquitectura de las capitales. El auge urbanista se extendió a los suburbios mediante la construcción de imponentes bloques de hormigón armado con capacidad para alojar a miles de personas. En cuanto a lo artístico, los museos y galerías absorbieron gran parte de las producciones de las vanguardias que disminuyeron notablemente su potencia como agentes cuestionadores de lo establecido.

Los situacionistas entendían estos cambios como parte de un progresivo proceso de mercantilización que afectaba todas las dimensiones de la vida. Ni la sociedad, ni la política, ni el arte habían sabido resistir a un modelo de vida —inspirado en el “modo de vida americano”— que se basaba en el consumo y conducía a la banalización de la existencia. Los y las jóvenes situacionistas veían la ciudad como un dispositivo alienante, organizado y reglado en función de sus espacios de trabajo o producción y sus lugares de consumo o esparcimiento.

Raoul Vaneigem, uno de los principales promotores de las ideas situacionistas, propuso la figura del *Homo Consumator* como el nuevo proletario que vende su fuerza de trabajo para consumir, encerrándose en un círculo vicioso de supervivencia que lo único que le permite es seguir consumiendo hasta su muerte. Si hasta entonces el capital era considerado más valioso que el individuo, ahora se empieza a considerar al individuo-consumidor como capital máspreciado. La docilidad de los sujetos ya no se consigue mediante la política o la religión sino a través de narcóticos más sofisticados como la cultura, la información, la publicidad y el urbanismo.

Muchas de las ideas y principios de esta vanguardia fueron expuestos en los doce tomos de la revista *Internationale situationniste* publicada por sus miembros franceses entre 1958 y 1959. Por su parte, en 1967 Guy Debord publicó *La sociedad del espectáculo*, libro en el que visibiliza el corrimiento de la vida hacia la representación y el consumo pasivo de imágenes. El filósofo Agamben (2004) lo explica de esta forma:

Todo lo que es directamente vivido se ha alejado en una representación. (...) La sociedad del espectáculo no es sino una serie de variaciones musicales sobre el tema de la vida. Vida alejada, vida derrocada, vida expropiada, vida negada, vida falsificada, vida que se transforma en supervivencia, la *sur-vie*, o también en no-vida, *non-vie* (p. 8).

Los situacionistas pretendían revolucionar la vida cotidiana. Apostaban a que por medio de la creación de situaciones se lograría la fusión del arte con la política, y que esto llevaría a la construcción de una nueva realidad. Las actividades de la IS apuntaban a un arte experimental y crítico, cargado de sentido y, al menos teóricamente, no orientado a la producción de obras de arte. Éstas serían sustituidas por la creación de situaciones: creaciones colectivas, cotidianas, constantes, efímeras, antiutilitarias, basada en el juego y superadoras de las agotadas “artes individuales”.

Crear una situación implicaba suspender mediante el juego la gestión del tiempo, del espacio y de las relaciones habituales, para generar otros modos relacionales. En su ambición por transformar al *homo consomator* en *homo ludens*, el juego vertebraba todo el proyecto de la IS. Si bien la actividad lúdica no garantizaba la realización de los sujetos, permitía combatir la frustración y el aburrimiento que caracterizaba a la sociedad del espectáculo. Como premisa fundamental, los situacionistas buscaban ampliar la tendencia al juego reivindicando su importancia social-cultural, y liberándolo de cualquier connotación infantil o naif.

Los recursos que más contribuyeron a los objetivos situacionistas fueron el Desvío (*détournement*) y la Deriva urbana; ambos con claros antecedentes vanguardistas. El desvío consiste en la descontextualización de fragmentos preexistentes —de textos, de películas, ciudades, cuadros, etc.— para insertarlos en una nueva obra. Cada uno de los fragmentos autónomos manipulados transforma o pierde su sentido original para dar lugar a una nueva materialidad que, a su vez, le confiere a cada elemento un alcance y efecto nuevos. Este procedimiento claramente remite al *ready-made* y al *collage*.

Por su parte, la deriva urbana es “una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes variados [...] íntimamente ligada al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo” (Debord, 1999, párr. 1). Como antecedentes figuran algunas exploraciones de barrios suburbanos realizadas por los dadaístas franceses, y los larguísimos vagabundeos por zonas marginales que efectuaban los surrealistas en busca de un estado de extrañamiento que les revelara la realidad oculta de París. De manera similar, las derivas situacionistas buscaban trascender el vínculo cotidiano que los sujetos tenían con la ciudad por medio de una desorientación voluntaria. La IS hizo de la deriva una práctica que posibilitaba experimentar y reconocer los efectos que el medio geográfico tenía sobre el comportamiento emocional de las personas. Debord la describe de la siguiente manera:

Una o varias personas que se abandonan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a los motivos para desplazarse o actuar normales en las relaciones, trabajos y entretenimientos que les son propios, para dejarse llevar por las sollicitaciones del terreno y los encuentros que a él corresponden. La parte aleatoria es menos determinante de lo que se cree: desde el punto de vista de la deriva, existe un relieve psicogeográfico de las ciudades, con corrientes constantes, puntos fijos y remolinos que hacen difícil el acceso o la salida a ciertas zonas (Debord, 1999, párr. 2).

La deriva urbana es al mismo tiempo un juego no competitivo y un estudio de campo que permite conocer la ciudad a partir de las connotaciones afectivas que despierta. La duración promedio de una deriva se establecía entre la salida y la puesta del sol. Si bien se podía realizar de manera individual, lxs situacionistas consideraban más provechoso derivar en grupos de dos o tres participantes, ya que el análisis conjunto de las impresiones de los distintos grupos permitía extraer conclusiones más objetivas. Lo azaroso cumplía un papel importante en ese

deambular imprevisto, abierto a una percepción no cotidiana del entorno y al descubrimiento. Todas estas cuestiones hacían de la deriva una experiencia cercana a la aventura, y totalmente diferenciada de la idea de paseo o viaje.

Finalmente, la experiencia de la deriva era documentada en mapas no convencionales realizados en función de los efectos de atracción, repulsión, placer y displacer vividos en las distintas partes de la ciudad. Esta cartografía psicogeográfica visibilizaba territorios emocionales fluctuantes, heterogéneos e inacabados, que nada tenían que ver con los mapas turísticos o geográficos.

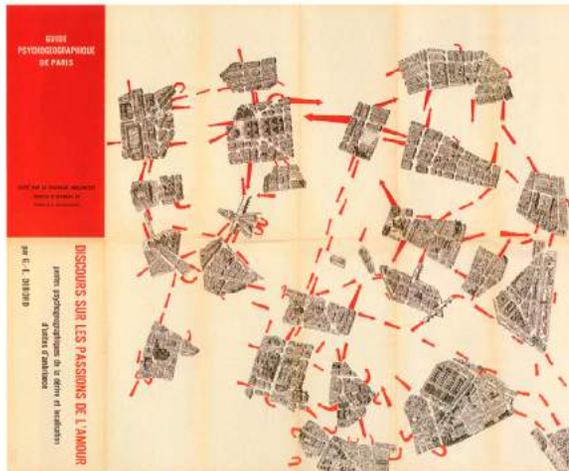


Imagen 1: Debord, G. (1957). *Guía psicogeográfica de París. Discurso sobre las pasiones del amor. Pendientes psicogeográficas de la deriva y localización de unidades de ambiente*. París, Francia.

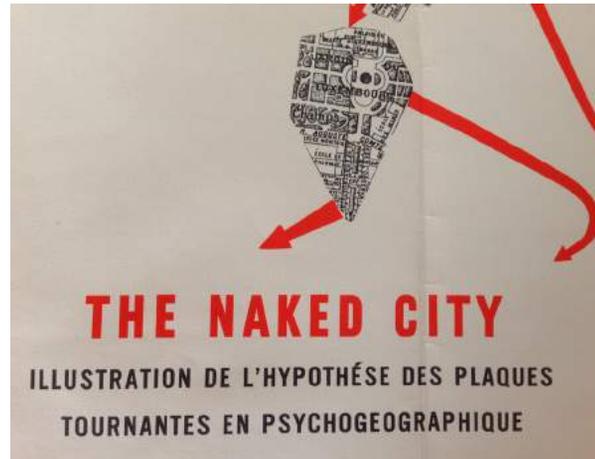


Imagen 2: Debord, G. (1957). *La ciudad desnuda* [fragmento]. París, Francia. Mapa psicogeográfico en papel.

Deriva Creadora

Tomando como estímulo el espíritu de las derivas situacionistas, intentaré ahora describir las características del momento inicial de lo que denomino Deriva Creadora, un recurso que busca activar y desplegar pensamiento creativo. Si bien en este caso lo abordaré desde la práctica de la dirección, la Deriva Creadora puede adaptarse a otros roles escénicos (actor, actriz, escenógrafo, vestuarista, etc.); y también a artistas de otras artes (música, danza, pintura, cine, etc.). Como señala Rebecca Solnit (2020):

La labor de los artistas es abrir puertas y dejar entrar las profecías, lo desconocido, lo extraño; es de ahí de donde vienen sus obras, aunque su llegada marque el comienzo del largo y disciplinado proceso mediante el cual las hacen suyas. También los científicos (...) viven en la frontera de lo desconocido. Pero los científicos transforman lo desconocido en conocido, lo capturan como los pescadores capturan los peces con sus redes; los artistas en cambio, te adentran en ese oscuro mar (p. 9).

Llevado al trabajo de dirección, la Deriva Creadora permite pensar el proceso creativo como una aventura, como una predisposición a perderse en la indagación de los materiales para generar nuevos e impensados recorridos. La pregunta, entonces, es cómo perderse. Cómo generar ese estado mental fluido y acrítico que nos posibilite estar plenamente presentes y perdernos, sin que esto implique acabar perdidos.

Como señala Romeo Castellucci (2017) el problema al iniciar un proceso creativo es que el escenario vacío se vuelve un mar abierto a todas las posibilidades y esto, más que generar terror al vacío, genera “terror al lleno”. Si prestamos atención podemos advertir que incluso antes de aventurarnos en la interacción con personas u objetos, el espacio vacío ya está poblado por nuestros prejuicios, obsesiones y por una voluntad narcisista que puja por generar determinadas formas. Intentar correrse de esos modos no implica dejar de ser quienes somos, sino abandonar nuestra zona de confort y gestionar los medios que nos permitan trascender lo conocido. Justamente, el hecho de tener que generar nuevas hipótesis de juego cada vez que se emprende un proyecto es lo que convierte a la práctica artística en un oficio. En este sentido, perderse implica estar dispuestos a disolver temporalmente nuestro Yo identitario: ese que nos recuerda constantemente quiénes somos y quienes creen los demás que somos.

Para Solnit (2020), el concepto de perdido puede entenderse de dos maneras diferentes: perder cosas tiene que ver con la desaparición de lo conocido; todo lo que nos rodea resulta conocido pero hay algo —una pulsera, un libro, lo que sea— que falta. En cambio perderse, tiene que ver con la aparición de lo desconocido: cuando nos perdemos, el mundo se vuelve más grande que el conocimiento que tenemos de él. Si bien en ambos casos existe una pérdida del control, cuando nos perdemos lo que hacemos es ceder una parte importante del control a lo contingente.

Desplazar las fronteras del propio ser hacia lo desconocido implica reconocer que los cálculos y las planificaciones —en suma: el control— tienen su propio límite. La Deriva Creadora demanda una actitud colaborativa con el azar y con la sorpresa. Perdernos es, de alguna manera, adentrarnos en nuestros “misterios esenciales” y ponernos a prueba en el juego de calcular lo imprevisto. A esta paradoja se refiere Eugenio Barba (2010) cuando dice: “Ser patrón de mi oficio significaba en primer lugar saber preparar la tempestad que me habría de sacudir” (p. 89).

Primer momento de la Deriva Creadora: la Deriva

¿Por dónde empezar? Así como la geografía urbana era el marco y el medio de experimentación de la vanguardia situacionista, la Deriva Creadora propone volvernos nómades en relación a la materia. Derivar permite entender que el fin de la relación con los materiales está en ellos mismos, en lidiar con los problemas que plantean y en conocerse, conociéndolos. Esos modos de relación generan operaciones encarnadas que son en sí mismas saberes específicos muy valiosos, y no simples medios para alcanzar otro fin.

El primer momento de la DC, se llama Deriva y se basa en la indagación sensible de la materia, es decir, en la exploración sensorial del mundo y en las resonancias emocionales que esto genera. Se trata de realizar un ajuste en nuestra perspectiva para poner en valor la naturaleza de nuestras sensaciones, su connotación más primaria, liberándola de la pretensión de comunicar o significar. Como señala Didanwy Kent (2018): “No se trata de la manera en la que interpretamos, reconocemos y comprendemos el mundo que percibimos, sino más bien de la forma en que sentimos y nos relacionamos con el mundo que sentimos. Sentir en lugar de percibir” (p. 167).

Para emprender la Deriva es necesario, entonces, dejarse conmover por algo. No importa si partimos de una idea, una imagen, un texto, una acción, un objeto u otra materia. Lo importante es detectar “algo” que, ya sea por atracción o rechazo, nos mueva a experimentar esa otredad como forma de lo sensible. La Deriva es, entonces, una indagación sustentada en nuestra propia experiencia y en la capacidad de generar resonancias con materiales de diversa índole. Kent (2019), explica que la palabra experiencia comparte la raíz latina “per” con las palabras experto y experimento; pero también está vinculada a lo *pericoloso*, es decir, a lo peligroso o riesgoso. Por esta razón es importante tener presente que cuando hablamos de experiencia nos estamos refiriendo tanto a lo vivido como a lo vivo: a la sedimentación y acumulación de saberes, y también a la apertura al riesgo y a lo desconocido.

El lugar privilegiado en el que tienen lugar los flujos entre lo vivido y lo viviente es el cuerpo. Todo nuestro ser funciona como caja de resonancia en la que vibran imágenes de distinta naturaleza: físicas, mentales, visuales, sonoras, olfativas, táctiles, etc. Si bien el fenómeno de la resonancia habitualmente se asocia al universo sonoro, es una capacidad común a todos los cuerpos o materias físicas y es, principalmente, un fenómeno relacional ya que necesita que al menos dos cuerpos o frecuencias vibratorias entren en juego. Como advierte Kent (2018):

Las imágenes que acontecen en el teatro no sólo se expresan a partir de medios visuales, son siempre intermediales, de tal manera que al situarlas como fenómenos relacionales de «resonancia» estoy apelando a su naturaleza sensible, a su potencia energética. (...) Cuando hablamos de «resonancia», estaremos nombrando el fenómeno de los desplazamientos, cambios, mutaciones, migraciones, etc., de las imágenes comprendidas como cargas energéticas vueltas cuerpo y forma a través de diversos medios (p.16).

Kent (2019) aclara que toda resonancia implica necesariamente una repercusión. Resonancia y repercusión son dos instancias de un mismo fenómeno, que se funden y confunden íntimamente. Para distinguirlas, teóricamente se puede afirmar que la resonancia se sitúa en el plano de la sensación, mientras que la repercusión es el impacto que las frecuencias vibratorias producen en la materia. Las resonancias repercuten, es decir, golpean, sacuden y dan forma al mundo material y a nuestros pensamientos. De modo que solo podemos apreciar las resonancias a través de las huellas materiales que dejan sus repercusiones.

Desde esta perspectiva, la resonancia es un proceso orgánico, dinámico e indivisible entre el sentir, hacer, pensar y plasmar las cargas energéticas que portan las imágenes, a través de diferentes medios. Por “medios” entiendo al cuerpo, como entidad ineludible, y también a los recursos artesanales y tecnológicos usados para materializar dichas imágenes. Aquí entran en juego los recursos, saberes y lógicas que cada sujeto despliega para sustentar su Deriva.

La Deriva busca expandir nuestra capacidad de resonancia mediante dos principios esenciales: la diversidad y el derroche. Aventurarse en el uso de diferentes medios y ser generosos en el acopio de materiales sensibles es lo que nos permitirá luego ser también generosos en la pérdida. Como sostiene Barba (2010) “No hay trabajo creativo sin derroche y no hay derroche sin la buena calidad de lo que se derrocha” (p. 127). Los procesos creativos no se basan en operaciones de simplificación y ahorro. Si volver fácil lo difícil resulta útil en la vida cotidiana, en el arte sucede lo contrario: “Extraer lo difícil de lo difícil es la actitud que caracteriza un proceso artístico. De esta actitud dependen los momentos de oscuridad, de esfuerzo, de intuición, desorientación, desaliento, re-orientación y soluciones inesperadas” (p. 127).

El ejercicio de la Deriva invita a ampliar la capacidad de resonancia para que una imagen pueda mutar y encontrar muchas formas diversas de desplegarse y ser plasmada. Incurrir en el derroche es entrar en contacto con la complejidad de las cosas y trascender nuestra forma habitual de relacionarnos con ellas. Para este primer momento de indagación propongo

utilizar tres recursos básicos como son las palabras, las acciones y la materialidad³; y usarlos alternativamente como medios para transformar y plasmar la carga energética de las imágenes. Explorar las posibilidades mediales de cada uno de estos elementos —su potencia *repercutiva*— permite establecer un marco para la experimentación de lo sensible y acceder a configuraciones singulares, que luego podrán ser expandidas y complejizadas mediante la creación de dispositivos mixtos en los que intervengan palabras, acciones y materiales.

En esta primera instancia, la Deriva pretende generar una predisposición activa que permita la circulación de las imágenes nómadas a través de distintos medios. Concebir resonancias de distinta naturaleza nos permite corrernos de los lugares conocidos y del pensamiento racional, para situarnos en la lógica laberíntica del pensamiento creativo. Como sostiene Barba (2010):

Un pensamiento es una fuerza en potencia, una acción, energía que cambia: parte de un punto para alcanzar otro, siguiendo caminos que varían imprevisiblemente de dirección. (...) Lo que caracteriza al pensamiento creativo es justamente su fluir por saltos, a través de una imprevista desorientación que lo obliga a reorientarse de manera nueva, abandonando el cascarón bien ordenado, y perforando lo que se presenta de manera inerte cuando imaginamos, reflexionamos o accionamos (p. 124).

Entiendo la Deriva como el flujo incesante de imágenes sensibles que son transformadas y plasmadas a través de diferentes medios. Es ese constante devenir “otra cosa”, lo que nos permite comprender que la esencia de aquello que nos conmueve no remite a ninguna de sus cualidades, sino a la fuerza con la que nos sacude, nos interpela y nos mueve a la acción. Como sostiene Merleau-Ponty (2002) la esencia de las cosas no se encuentra tanto en las propiedades que logramos observar y objetivar, sino en lo que las cosas nos hacen y nos dicen:

³ En diálogo con lo propuesto por el dramaturgo Juan Santilli (2017) pensamos que estos tres elementos, como recorte y condensación del mundo, nos permiten ofrecer un marco abarcativo para la exploración de lo sensible. En este caso la palabra es entendida en su posibilidad de poetización, conceptualización, enunciado y, en definitiva, juego. Lo mismo sucede en relación a las acciones, entendidas en sus dimensiones experimentales y performáticas; y a la materia, que serviría en este caso para designar el mundo heterogéneo de los seres vivos (personas, plantas, animales), y de los objetos inertes, distinguiendo entre los naturales (tierra, agua, arena, piedra, aire, fuego, etc.) y los artificiales o realizados por las personas (plástico, laser, biblia, calefón, etc.).

Decir que la miel es viscosa y decir que es azucarada son dos maneras de decir lo mismo, o sea, cierta relación de la cosa con nosotros o cierta conducta que nos sugiere o nos impone, cierta manera que tiene de seducir, de atraer, de fascinar al sujeto libre que se ve enfrentado con ella. La miel es cierto comportamiento del mundo para con mi cuerpo y conmigo (p. 29).

Siguiendo con este ejemplo, tendemos a pensar que es la mano que palpa la miel la que se apodera de lo viscoso, pero en realidad es la viscosidad la que no solo se apodera de la mano, sino que extiende su presencia viscosa cuando olemos la miel, la degustamos, la miramos o escribimos sobre ella. El misterio esencial de la miel no depende ni se agota en cada una de sus propiedades. En última instancia “lo viscoso” será siempre producto de un modo personal y único de experimentar la miel.

En el ejercicio de la Deriva nos adueñamos de los materiales transformándolos, y los materiales se adueñan de nosotros. Somos confrontados por una materialidad que lejos de permanecer inerte nos compromete subjetivamente. Esta mutua afectación que se da entre las personas y las cosas es lo que permite que se genere pensamiento creativo; un tipo de pensamiento que está inserto directamente en los materiales con los que trabajamos y que no es posible abstraer, separar o traducir mediante otro lenguaje.

En este sentido, Derivar implica ahondar en la superficie de la materia: silenciar ideas y significados pre-digeridos, para experimentar la temperatura emocional y el poder de conmoción que tienen las cosas. Claramente, no se trata de olvidar lo que somos y sabemos, sino de saber dejar atrás y habitar el presente. O como señala Romeo Castellucci (2017), se trata de asumir el desafío de ser “peregrinos en la materia”:

La materia es la última realidad. Es la realidad final que tiene como extremos el aliento y la carne del cadáver. Es un peregrinaje que hacemos en la materia. Es un teatro de los elementos. Es un teatro elemental. Los elementos se entienden como puro comunicable, como la mínima comunicación posible (...) Y el menor grado de comunicación posible consiste en la superficie de la materia. En este sentido y por paradoja es un teatro superficial, hecho de superficie, porque es un teatro que busca la emoción (p. 142).

La Deriva, como primer momento de la DC, se caracteriza por el acopio de materiales sensibles, y no tienen otra intención más que la de experimentar mundo y expandir nuestra

capacidad de resonancia en función de nuestro interés y deseo. Se trata de vincularnos con nuestro deseo entendiéndolo como algo que merece ser experimentado y no como algo que hay que resolver. La dinámica rizomática que propone la Deriva apunta a generar una energía y un estado fluido de la consciencia que mueva y haga emerger pensamientos creativos. Si bien el azar cumple un rol importante, el acopio de materiales no es de ningún modo ingenuo: la transformación, decantación y descarte de materiales responden a nuestras elecciones conscientes e inconscientes; y se traducen, inevitablemente, en términos de sentido/s.

Segundo momento de la Deriva Creadora: el Desvío

En relación al sentido —o a los sentidos— que porta la materialidad acopiada en el primer momento de la DC, propongo una segunda instancia de indagación a la que, en línea con los situacionistas, denomino Desvío. Este segundo momento se basa en la apropiación y reorganización creativa de elementos pre-existentes y presenta dos aspectos fundamentales. Por un lado, la pérdida de importancia del sentido original de cada elemento singular y autónomo y, por el otro, la organización de un conjunto de significaciones diferente, que le aporta a cada elemento un alcance nuevo.

Claramente, el adjudicarle un nuevo valor a elementos pre-existentes es una práctica común a todas las artes. En este caso, lo que el Desvío pone en superficie es la transmutación de lo pre-existente por colisión con lo no familiar, es decir, con algo del orden de lo distinto que irrumpe (casual o premeditadamente) y condiciona íntimamente nuestra percepción y comprensión del mundo indagado. Lo novedoso aparece cuando la Deriva confronta con una materialidad divergente que la obliga a reorganizarse formalmente, situando todo nuestro trabajo en una perspectiva o valoración inédita. Como explica Kartún:

Una idea nunca es original. Puede ser la versión corrida o deformada de algo, de otra cosa, pero nunca es nueva. El cerebro parsimonioso no se pregunta por qué es original mi idea, sino que sólo busca “ser prendido” (sorprenderse) y lo hace cuando ocurre algo que no estaba en la red conceptual de los materiales dados previamente. (...) igual que cuando nos sorprende la risa (Antonio Riojano [blog]).

El Desvío genera un salto cualitativo en relación a la Deriva y nos permite comprender nuestro proceso creativo en otros términos, otras formas y mediante nuevas hipótesis de juego. Es un momento de inflexión en el cual lo pre-existente en contacto con lo divergente deviene en un nuevo germen creativo. En este sentido, este movimiento se emparenta con la “Bisociación”, a la que Kartún (2006) —basándose en Koesler (1964)— define como un acople fantástico entre dos imágenes disímiles que se tensionan mutuamente y producen otra cosa: “No hay aquí suma alguna de las partes sino aleación. Un proceso fundente, fundante, que devuelve en su mixtura un nuevo material” (p. 16).

Por su parte Gianni Rodari (1983) llama a este fenómeno “Binomio fantástico”, y lo vincula a la “dislocación” o extrañamiento que adquieren las cosas cuando son descontextualizadas de sus gestos, lugares y usos cotidianos. Por ejemplo,

(...) el armario pintado por De Chirico en medio de un paisaje clásico, entre olivos y templos griegos. Así «dislocado», colocado en un contexto inédito, el armario se convertía en un objeto misterioso. Tal vez estaba lleno de vestidos y tal vez no: pero ciertamente estaba lleno de fascinación (p. 17).

Más allá de estas similitudes, el Desvío es una línea de fuga que trasciende las lógicas binarias y deviene en un proceso de conexión con lo múltiple. Es un desplazamiento rizomático, es decir, un movimiento de continuidad o de partida, de entrada o salida (depende como se lo considere) que abre el trabajo a nuevas posibilidades creativas. Más que garantizar una orientación, el Desvío tensiona y “disloca” nuestro recorrido, y nos mueve a realizar articulaciones internas de otras naturalezas. Somos desplazados y situados en un nuevo peregrinar que promete conducirnos al Derivado, es decir, a la obra u objeto artístico.

Por último

Hasta aquí intenté dar cuenta brevemente del andamiaje teórico del primer y segundo momento de la Deriva Creadora. Tal como sucedía con los situacionistas, la DC busca desarticular nuestra percepción cotidiana del mundo por medio de una desorientación que, en este caso, se encarna en la exploración sensible de las imágenes intermediales. Este

antiprocedimiento busca generar un estado mental fluido y acrítico que predisponga a la acción y logre suspender temporalmente nuestro Yo identitario. En este sentido, la experiencia de cada directx es valorada en función de los flujos que se dan entre lo vivido y lo viviente; poniendo especial atención en lo vivo, como capacidad para habitar el presente y abrirse a lo desconocido.

La Deriva, como primer momento de la DC, propone dejarse conmover por algún material de nuestro interés y expandir nuestras posibilidades de resonancia a través de diversos medios. Este primer momento se desdobra en dos instancias de indagación internas: una abocada al acopio de lo sensible en forma de palabras, acciones y materiales; y otra dedicada a la generación de dispositivos más complejos, en los que estos tres elementos se combinan y/o interactúan de diversas formas.

Por su parte, el segundo momento de la Deriva Creativa —el Desvío— implica abrir una línea de fuga hacia lo múltiple a partir del contacto con lo divergente no familiar. Este movimiento permite redimensionar los materiales pre-existentes, situarlos en relación a una lógica descentrada que modifica drásticamente nuestra comprensión del proceso creativo y lo desplaza hacia nuevos territorios. Los desvíos ponen en tensión elementos nunca antes relacionados y permiten que aparezcan hipótesis de juego nuevas e impensadas.

Finalmente, la dinámica de trabajo que propone la Deriva Creadora busca que en el trabajo grupal cada estudiante gane autonomía en relación a la creación escénica y que aprenda a construir conocimiento desde su subjetividad, en diálogo permanentemente con las perspectivas disidentes propias y ajenas. El objetivo de la DC no es solo formar artistas que se sientan más confiadx en su capacidad para generar prácticas artísticas, sino que además se reconozcan valientes en sus búsquedas, apertura hacia lo desconocido y problematización de lo propio.

Bibliografía

- Agamben, G. (2004). Guy Debord. Variaciones sobre un palíndromo [manuscrito sin publicar]. Clase dictada en seminario autogestivo Play. Cronache dall'epoca del trionfo dello spettacolo. Roma, Italia.
- Barba, E. (2010). Quemar la casa: Orígenes de un director. Buenos Aires: Catálogos.
- Castellucci, C. y Castellucci, R. (2017). Los peregrinos de la materia. Madrid: Continta me tienes.
- Debord, G. (1999). Teoría de la deriva. En Vol. I: La realización del arte: Textos de Internationale Situationniste #s 1-6 (1958-61). Madrid: Literatura Gris. Recuperado de: <https://sindominio.net/ash/iso209.htm>
- Santilli, J. (2017). Algo sobre los procesos creativos [sin publicar]. Ficha de cátedra: Sistemas escénicos. Escuela Orillas del Quequén.
- Solnit, R. (2020). Una guía sobre el arte de perderse, Buenos Aires: Fiordo.
- Merleau-Ponty, M. (2002). El mundo de la percepción. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Katún, M. (2006). Escritos 1975–2005. Buenos Aires: Colihue.
- Kartún, M. (20 de abril de 2020). En el taller: “Teatro desarmable” con Mauricio Kartún. Blog de Antonio Rojano. Recuperado de: <https://antoniorojano.wordpress.com/2020/04/20/en-el-taller-teatro-desarmable-con-mauricio-kartun/>.
- Kent, D. (2019). El «respectador» ante la liminalidad de la experiencia teatral [conferencia]. Ciclo de Conferencias del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”: “Poéticas de liminalidad en el teatro”. Buenos Aires, Argentina.
- Kent, D. (2018). La experiencia teatral: apuntes para un «respectador» [sin publicar].

Rodari, G. (1983). Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias. Barcelona: Imprenta Juvenil.

Cómo citar este artículo:

Fernández Caputo (2021). Deriva Creadora: el cálculo de lo imprevisible. *AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33499>.

Representación de la identidad trans en la serie *POSE* y en la novela *Las Malas*

Representation of trans identity in POSE and Las Malas

**Emilia Victoria Fossat
Blessio**

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
e.fossato8@gmail.com

Resumen

El siguiente artículo se centrará en el análisis de la serie audiovisual *POSE* (2018) y en la novela *Las Malas* (2019) de Camila Sosa Villada. En ambos objetos culturales se representan experiencias en torno a las identidades trans. A partir de los estudios sobre la performatividad de Judith Butler y de la teoría de los afectos de Sara Ahmed analizaremos cómo se representa la construcción identitaria. Reconocemos la importancia de los afectos y de la performatividad en la constitución de la identidad tanto individual como colectiva en ambos objetos, pero, a su vez, la construcción es muy diferente y genera nociones diferentes.

Palabras claves

Mujeres trans, Performatividad, Matriz heterosexual, Género, Identidad.

Abstract

The following presentation will focus on the analysis of the audiovisual series *POSE* (2018) and the novel *Las Malas* (2019) by Camila Sosa Villada. In both cultural objects, experiences around trans identities are represented. Starting from the studies on performativity by Judith Butler and the theory of affects by Sara Ahmed, we will analyze how the identity construction is represented.

We recognize the importance of affects and performativity in the constitution of both individual and collective identity in both objects, but the construction is very different and generates different notions.

Keys Words

Trans women, Performativity, Heterosexual matrix, Gender, Identity.

Introducción

En la serie audiovisual *POSE* (2018) y en la novela *Las Malas* (2019) de Camila Sosa Villada se representan historias de mujeres trans. Nos interesa reflexionar específicamente sobre la construcción identitaria que se lleva a cabo a través de la performatividad de los personajes y sus afectos.

Como anclaje teórico utilizaremos las reflexiones de Butler (2002; 2007) sobre la performatividad y el género sexual interconectándolas con los estudios de Ahmed (2015) sobre los afectos, elementos que consideramos claves en la construcción identitaria. En el análisis tendremos en cuenta una visión interseccional y situada, es decir, una perspectiva que resalte la posición de cada objeto cultural y las múltiples opresiones que son representadas en estos. El interés por este análisis nace de la experiencia de ver la serie luego de haber leído la novela y conocido la experiencia de mujeres trans latinoamericanas. Esto nos lleva a identificar divergencias desde una postura teórica y crítica que permita reconocer las diferentes experiencias relatadas, pero también las distintas estrategias discursivas empleadas.

Una primera hipótesis de lectura es que la serie *POSE*, al ser una producción audiovisual con un gran presupuesto y estar destinada a una audiencia masiva, espectaculariza la imagen y estética trans. En este sentido nos parece anacrónica la representación de los mediados de los ochenta con respecto a los cuerpos escenificados y las experiencias descritas. Si se lo compara con un objeto cultural más cercano como es *Paris is Burning* de 1990, un documental sobre los *balls* en que se basa *POSE*, esta espectacularización aparece más patente. Como hipótesis a desarrollar proponemos que la serie *POSE* espectaculariza la imagen de los cuerpos trans destacando un estereotipo heteronormativo de mujer. Esta representación disminuye las vivencias violentas por estos cuerpos principalmente por su imagen corporal externa.

Performatividad, afectos e interseccionalidad

Butler (2007) propone que el género es resultado de la performatividad, es decir: “una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente”

(p. 17). El género es también el medio discursivo para establecer la condición de naturalidad, de lo pre discursivo, como si este fuera anterior a la cultura y políticamente neutro. Esto permite asegurar la estabilidad interna y el marco binario de la matriz heterosexual de modo efectivo. En este marco, el cuerpo es entendido de modo pasivo como mero instrumento con el cual se relacionan externamente significados culturales. El género se anticipa en tanto ya está marcado el cuerpo desde afuera, se construye en la repetición de la designación y no como rasgo interno esencial. La universalidad es performativa y se construye a partir de rituales ideales que ya no existen y que imposibilitan nuevas opciones. La normativa que implica no es más que la imposición opresiva de una matriz de heterosexualidad reproducida bajo el mecanismo oculto de la naturalización de la performatividad. Desde la gramática¹ hasta las normativas sociales dentro de las que se producen los cuerpos son arbitrarias. Esto produce una violencia normativa que impone límites a las expresiones y deja cuerpos fuera de lo legible.

140

El género puede describirse en términos aquello que lo hace inteligible y puede explicarse normativamente en términos de qué expresiones son aceptables y cuáles no. Los géneros “inteligibles” son los que instauran y mantienen una coherencia entre sexo, género, práctica sexual y deseo. La matriz de heterosexualidad impone y construye las identidades “masculinas” y “femeninas” a través de prácticas reguladoras y reglas coherentes de género. La sexualidad es una ficción reguladora que tiene el fin de uniformizar la identidad de género con la heterosexualidad obligatoria y limitar, a través del mecanismo de producción excluyente, los significados y expresiones inteligibles y legitimados y las subversivas y negadas.

Estas normas generan cuerpos inteligiblemente humanos, es decir, lo que se puede considerar *real* en tanto expresión legítima(da) y, como consecuencia, cuerpos que no pueden ser leídos y quedan por fuera de lo humano (Butler, 2007). Al ser el género una producción discursiva constante está abierto a la resignificación y la intervención. Los tabúes, amenazas y prohibiciones punitivistas también actúan a través de una repetición ritualizada de normas. Esta repetición crea una ilusión de uniformidad, un efecto estable de masculinidad o feminidad al mismo tiempo que “desmantela la noción del sujeto, pues dicho sujeto solamente puede entenderse mediante la matriz de género” (Butler, 2002, p. 64). La producción obligatoria y constante actualiza las reglas y da posibilidad de agencia a lxs sujetxs, o sea, da lugar a la desestabilización del género.

¹ Butler (2007) explica que su teoría oscila entre la performatividad como algo lingüístico o como algo teatral, de lo cual concluye que son interpretaciones interrelacionadas necesarias en la deconstrucción del acto discursivo como un ejemplo de poder permanente.

La posibilidad de acción es siempre una brecha dentro de la normativa que constituye al sujeto. La ineficacia de las normas permite su resignificación en una apertura que habilita reapropiarse y rearticular las prácticas generando resistencias, desplazamientos y actualizaciones de las reglas. La producción de identidades y expresiones desestabilizantes demuestra el fracaso de los regímenes heterosexuales en reglamentar y contener sus propios ideales.

El giro afectivo² reivindica el papel de la dimensión afectiva en la vida pública, destacando su parte en la construcción social y dejando de lado la visión intimista de las pasiones que niega su dimensión social. Los afectos involucran al cuerpo y a la mente y se constituyen como articuladores de experiencia; las emociones son prácticas sociales y culturales que repiten las individualidades y les ponen límites. Se diluyen también las dicotomías de los polos activo y pasivo, del poder y la victimización, por tanto se pueden repensar las acciones colectivas y la política. Es un nuevo modo de pensar la materialidad ya que los afectos construyen performativamente a los cuerpos, son actos capaces de construir o afectar la esfera pública y tienen potencialidad política. En su libro *La política cultural de las emociones*, Ahmed (2015) reflexiona sobre cómo funcionan las emociones para moldear las “superficies” de los cuerpos individuales y colectivos. Los cuerpos adoptan la forma en el contacto con los otros y con objetos. Las nociones de “nosotros” y “otros” en la construcción de discursos sociales circulan en la sociedad y construyen imaginarios en donde los “otros” son la fuente de “nuestros sentimientos”.

Ahmed (2015) busca destacar el proceso mediante el cual la emotividad pasa a ser característica de ciertos cuerpos y no de otros. “Las emociones moldean las superficies mismas de los cuerpos, que toman forma a través de la repetición de acciones a lo largo del tiempo, así como a través de las orientaciones de acercamiento o alejamiento de los otros” (Ahmed, 2015, p. 24). A la autora le interesa pensar qué hacen las emociones, rastrear cómo circulan y “se pegan” a los cuerpos. El conocimiento es corporal, las emociones son impresiones que tienen historia, son relacionales, involucran acciones y reacciones con respecto a objetos, pueden “pegarse” o “resbalsarse” de ellos. Las emociones y los sentimientos no residen en sujetos ni en objetos, por el contrario, según Ahmed (2015), son producidos como efectos de su circulación. No son productos de la intimidad del individuo, son prácticas culturales y sociales. “Las emociones son cruciales para la constitución de lo psíquico y lo social como objetos, un proceso que propone que la “objetividad” de lo psíquico y lo social es un efecto más que una causa” (Ahmed, 2015,

² Partimos del artículo “SENTIMUS ERGO SUMUS. El surgimiento del “giro afectivo” y su impacto sobre la filosofía política” de Cecilia Macón (2013).

p. 34). Las emociones producen los límites de lo social y lo individual como si fueran objetos. Por último, los sentimientos no son sentidos por todos los individuos de igual manera, por tanto, lo que circula son los objetos de la emoción y no tanto la emoción en sí. La cuestión es cómo se vuelven pegajosas en su circulación como sitio de tensión personal y social (Ahmed, 2015). Las emociones son performativas, en el mismo sentido de la teoría de Butler, en la misma repetición, a través de actos de habla que presuponen la historia del discurso y las impresiones anteriores, generan efectos.

Análisis de la representación de la identidad trans

142

Debido a la extensión de los objetos seleccionados nos centraremos en momentos claves que sirvan de ejemplo para el análisis. Presentamos un acercamiento a los contextos de producción de estos

POSE (2018) es una serie audiovisual escrita y dirigida en su mayor parte por Ryan Murphy³, quien es el responsable de grandes producciones como *Glee*. La producción es llevada adelante por FX, propiedad de *The Walt Disney Company*, y “canal hermano” de otros nueve canales similares. Esto da cuenta del alcance que la producción *POSE* tiene, destinada a una audiencia masiva: cada capítulo tuvo entre un millón o millón y medio de espectadores en su primera emisión en los Estados Unidos. Por otro lado se distribuyó por HBO y por Netflix, dos de las grandes plataformas de *streaming* con gran influencia.

Las Malas (2019) es una novela escrita por Camila Sosa Villada, escritora y dramaturga cordobesa trans. La novela fue publicada por Tusquets Editores en 2019 dentro de la *colección rara avis*. Esta editorial española cuenta con cincuenta años de trayectoria y se asoció en 2012 con el Grupo Planeta, lo cual significa que la novela cuenta con una gran distribución a nivel mundial. La *colección rara avis* es dirigida por Juan Forn, escritor argentino, que busca agrupar libros inclasificables, darles un lugar alejándose del afán clasificatorio de las grandes editoriales actuales.

³ Tanto esta información como la referida a la productora FX y a *POSE* fue consultada en diversos portales de noticias y críticas en la web.

Para pensar la construcción identitaria en la serie *POSE* nos centraremos en las dos escenas del primer capítulo. En la primera, se presenta un grupo de personas bailando, maquillándose y una cocinando en un departamento en las alturas de Nueva York. En esta escena las protagonistas ya están posando y los diálogos giran en torno a su imagen. Se presenta Elektra, como la madre de esa familia, exigiendo la concentración en los *balls* para mantener el prestigio de su casa.

En la cultura de los *balls* se constituyen familias, en las que hay una Madre y sus hijos. La performatividad se desarrolla desde los roles a tomar (madre-hijos) y en cómo se llevan a cabo en la repetición de las acciones. Por otro lado la performatividad se juega en la imagen corporal, en los gestos y en la forma de bailar en donde se constituye la identidad como distanciada de la matriz heterosexual impuesta. Dentro de la subversión que implican los *balls* de personas del colectivo LGBTQ+, se van construyendo hegemonías, poses y estéticas más legítimas, más inteligibles, más valoradas unas que otras.

En la primera escena, Elektra le habla a sus hijos desde la autoridad: merece respeto por ser su madre, porque sabe cómo serlo, sabe cómo exigirles, sabe cómo hacer las cosas mejor, les da todo⁴. Elektra expone a Blanca —una de sus hijas— como centro de burlas, la disminuye y les otras la acompañan. Vemos cómo se afectan y son afectadas estas mujeres: Elektra se presenta como superior, humilla a Blanca y le roba las ideas, ideas que solo una madre *real* podría ejecutar. Es importante la marca real; Candy —otra hija— la refuerza diciendo “Real, ¿escuchaste eso, travesti?” (*POSE*, Capítulo 1).

El enojo y la frustración de Blanca se hacen presentes, ya que demuestra que estas acciones han sido repetidas a lo largo del tiempo y que está cansada, es este enojo el que llevará a Blanca a la acción. En una escena posterior Elektra expone que Blanca se quiere ir, lo cual es una ofensa, una traición ya que le debe respeto, le debe la posibilidad de vivir que ella le dio. Le dice,

No estás en mi nivel (...) Mírame. Mírate. Puedo caminar por la quinta avenida con el sol tan alto como mis pómulos y ser atendida en Bergdorf como cualquier mujer. Mientras tú te escondes en las sombras. El juego te supera, bestia (*POSE*, Capítulo 1).

En esta discusión aparece la importancia de parecer lo más mujer posible: ser leída como mujer es ser legitimada como persona, es poder vivir en la luz, en el día a día, en el exterior de

⁴ Con el desarrollo de la serie sabemos que ese departamento es pagado por el *Suggar Daddy* de Elektra.

la comunidad LGBTQ+, en la *realidad* de la ficción heterosexual. La ambigüedad o que se note que no se es mujer “natural” lleva a las sombras, a ser una *bestia* que no puede ser ni madre ni mujer *real*.

Los *balls* se presentan como un espacio espectacular, las luces, el escenario y la pista son lugares en donde se expone la performatividad y se construye identidad. En este sentido se comprende la performatividad en términos amplios, como construcción discursiva que implica tanto el discurso lingüístico propiamente dicho, como la teatralidad. En este mundo es importante la estética, la actitud, la pose, pero también las palabras, qué se dice y cuándo. De hecho, en la cultura de los *balls* se compite no solo desde la pose y el baile, sino que también existe una práctica que se llama *reading*, es decir, leer a le otre exponiendo sus defectos de modo divertido o en una pelea para generar vergüenza. La inteligibilidad de los cuerpos y los géneros dentro de la comunidad LGBTQ+ es amplia, pero aun así quien es leída como más mujer tiene más legitimidad. En este sentido ¿hasta qué punto fracasa la ficción reguladora heteronormativa? ¿Fracasa o se mantiene siempre? Tal vez solo se difuminan sus límites, pero sigue accionando de fondo constantemente más allá de la discontinuidad entre género, sexualidad y deseo. La búsqueda de legitimidad está en los extremos *más hombre* o *más mujer*. Butler ya mencionaba que la subversión puede convertirse rápidamente en una nueva norma o puede ser tomada por el poder y hasta banalizada.

Para reconocer que se juega en los *balls* retomamos otra escena del primer capítulo en la cual Damon —un joven negro que Blanca encuentra en la calle— los conoce. Blanca le explica que los bailes son “Eventos donde se reúne gente a la que no se le permite reunirse en otro lugar. La celebración de una vida que el mundo no cree que sea digna de celebrarse”. Y que “En nuestra comunidad, la gloria de tu nombre lo es todo. No vamos a caminar sobre la alfombra de los Oscars pero este es nuestro momento para ser estrellas... Todo se trata de ser reales. Ser capaces de encajar en el mundo heterosexual y personificar el sueño americano. Pero no tenemos acceso a ese sueño. Y no es por nuestra habilidad, créeme” (POSE, Capítulo 1).

En esta explicación se expone la búsqueda de la legitimidad dentro de la ficción reguladora heterosexual, a pesar de la subversión que esos cuerpos implican en tanto género y en tanto deseo sexual, la meta sigue siendo ser lo más heterosexual, blanco y de clase media posible. Ser en el sentido de parecer, de performativizar de modo convincente para ganarse el aplauso de los asistentes, para pertenecer. Los presentes, aparte del jurado, aplauden y alaban, abuchean y destrozan. El nombre que se pueda conseguir dentro de la comunidad lo es todo, es mucho

más que dinero y estabilidad económica, es reconocimiento y legitimidad como persona, es posibilidad de ser amado. Esta legitimidad y reconocimiento se buscan como una suerte de reparación al desprecio y la negación de la familia heterosexual que les rechazó⁵. Es la comunidad la que identifica y legitima la posibilidad de ser a los cuerpos que se exponen en la pista.

El rechazo desde el seno de la familia, que en el modelo ideal normativo debería ser comprensiva y amorosa, genera mucha tristeza, desolación, soledad, vergüenza y rencor. Estas emociones constituyen los cuerpos, son parte de la construcción de la identidad individual así como también son prácticas sociales y culturales: en la comunidad LGBTIQ+ se construyen familias que sustituyen ese amor negado. Las emociones y los afectos se repiten performativamente, a través de actos de habla y acciones que se relacionan y repiten con un discurso que tiene historia, en este caso, es una recurrencia la negación del hogar, el dolor, la vergüenza, la necesidad de cariño y sostén.

La emociones, pensadas como prácticas sociales y culturales, construyen por distanciamiento o por afinidad la identidad subversiva con respecto a la heteronorma. El rechazo y la violencia de la familia heteronormada genera dolor, tristeza y soledad (esto lo vemos en el primer capítulo de la serie cuando Damón es echado de su casa violentamente por ser gay). Luego, cierta afinidad con otros cuerpos subversivos y la introducción a la comunidad LGBTIQ+ genera sentimientos positivos. O sea, es en el contacto con otros y en el reconocimiento de un sentimiento compartido que la identidad trans o gay puede tener otro significado y futuro diferente al de subversión o anormalidad determinado por la matriz heterosexual.

Cuando Blanca encuentra a Damón en la calle le da comida y apoyo, lo escucha y le cuenta su propia experiencia, el propio dolor de ser expulsada de su casa. Estas emociones constituyen al individuo y al colectivo, construyen los límites entre estos y generan la posibilidad de acción política como legitimación de la propia comunidad. El reconocimiento dentro de la comunidad genera un amor *diferente* al normativo, una forma de amar propia que permite realizar acciones políticas como comunidad LGBTIQ+.

En *Las Malas* las mujeres trans son presentadas como *manada* trabajando en el Parque Sarmiento. Ya hay distancia con respecto a la serie: son determinadas por el ejercicio de la prostitución, por el consumo de “merca” y por la exposición en la cual se encuentran en la calle

⁵ A lo largo de la serie son muchos los personajes que recuerdan que los echaron de casa siendo adolescentes, así como también se menciona esta escena en *Las Malas*.

y de la cual solo se pueden resguardar estando juntas. En *Las Malas* se constituye también una suerte de familia en donde Tía Encarna podría ser una Madre que les da un hogar, una casa, un refugio, las defiende y las aconseja. Son “travas” que se acompañan, que se quieren, son amigas, se ayudan y cuidan entre sí. En *POSE* la constitución de una familia tiene que ver con la competencia de los balls, y llega al punto de que algunos personajes se pelean en base a su imagen, su prestigio y sus logros.

La identidad, es decir, la performatividad del género se construye de otro modo en la novela: atravesada por el miedo y la violencia. No hay espacios seguros como los balls; los personajes buscan ser lo más “mujer” posible para evitar la violencia de los clientes y de la policía, es una cuestión de supervivencia. Se construyen corporalmente con aceite de avión, se moldean, tienen heridas de guerra (la Tía Encarna). En el día ninguna puede salir a la calle, habitan la noche porque la oscuridad es también una suerte de refugio, ninguna es “lo suficientemente mujer”; la violencia civil es una recurrencia en la novela y, de hecho, lleva al trágico desenlace. Las “travas” son también construcciones más precarias, constantemente deben depilarse, deben plancharse el pelo, se construyen en el día a día; también pueden volver a “vestirse de hombre” como lo hace Encarna para sobrevivir. En *POSE* la construcción de la imagen corporal es más “definitiva”, una se acerca al modelo de mujer como en un camino de progreso lineal, no vemos momentos de depilación o cosas similares.

La violencia en la narración es constitutiva de la identidad trans: como escape y como deseo.

Todo es espejo: busco violencia, la provooco, estoy sumergida en ella. (...) fui convirtiéndome en esta mujer que soy por pura necesidad. Aquella infancia de violencia (...) Aquel animal feroz [su padre], mi fantasma, mi pesadilla: era demasiado horrible todo como para querer ser un hombre. Yo no podía ser un hombre en ese mundo (Sosa Villada, 2019, p. 62).

Hay, como en la serie, un escape de la matriz heterosexual constituyente de las identidades LGBTIQ+.

En esa construcción identitaria es fundamental también el deseo: las mujeres trans de la novela se construyen a sí mismas como objeto de deseo. El cuerpo es una construcción, pero con ciertos límites como la voz o los pies chicos que le envidian a la narradora. Es decir, el cuerpo establece zonas donde se articulan las marcas de lo femenino y lo masculino que son necesarias en la *performance* de género trans. No hay un salto limpio del ser hombre al ser mujer, hay

multitud de expresiones intermedias, ambiguas. Esos rasgos inmodificables de lo masculino, constitutivos de la identidad trans y necesarios para lograr la *performance*, son también objeto de deseo por parte de los clientes que admiran “esos piesotes de varón coronados por zapatos de princesa puta” (Sosa Villada, 2019, p. 165). Son los mismos rasgos masculinos tensionados con la construcción de las mujeres los que generan a la vez rechazo y atracción.

Conclusiones

En *POSE* hay una espectacularización de la imagen trans: son mujeres que buscan ser hermosas, ganar competencias y ser amadas. Considero que esta imagen es propia de las grandes producciones audiovisuales que deben competir en un mercado cada vez más exigente, deben llamar la atención. Sin intención de invalidar la importancia de que una producción con actrices y escritoras trans y otros miembros del colectivo LGBTQ+ tenga esta difusión, considero que se construye una identidad trans que se queda en la pose, en lo banal, en la imagen linda, en la felicidad. Esta representación se basa en la matriz heteronormativa de varón-mujer: la mujer trans es lo más cercana a una mujer cis posible. En esta representación se deja de lado la posibilidad de expresión de los cuerpos trans, se vuelve a caer en la reproducción de una imagen hegemónica. Considero que esta representación corresponde al discurso televisivo masivo que impone imágenes y tipos; antes era la familia heteronormativa perfecta, hoy son las identidades LGBTQ+.

En la novela, la identidad trans está atravesada por otros factores: la pobreza, la violencia y el miedo de muerte constantes. La imagen construida es un modo de sobrevivir: pasar por mujer evita violencias y, al contrario, cuando se las reconoce como personas trans el riesgo es enorme. La construcción de la imagen es constante, precaria y está atravesada por la pobreza en la que son obligadas a vivir.

Si pensamos los objetos culturales como discursos sobre el mundo y constructores de discursos nuevos, la serie construye un mundo casi ideal en que las mujeres trans pueden ser y hacer a partir de su imagen y performatividad. De hecho, las actrices trans poseen una belleza hegemónica que corresponde a la imagen normativa de la mujer dentro de la ficción

heterosexual. En contraposición, la novela representa la experiencia⁶ de las mujeres trans cordobesas como supervivencia o como invisibilidad en un mundo heterosexual, en el día. Ellas solo son bestias que habitan la noche, que reciben toda la violencia del mundo y que generan todo el placer y el deseo, parafraseando a Camila.

Hay una distancia entre la serie *POSE*, con actrices con cuerpos muy cercanos a la hegemonía heterosexual, y la novela *Las Malas* que demuestra constantemente las múltiples posibilidades que hay en la construcción de las identidades trans. En la serie hay una esencialización de la identidad trans como única, como ideal, como modelo hegemónico a seguir. En la novela, las identidades trans son tantas como personas trans participan de la trama, a pesar de que siempre se las menciona como una comunidad. Hay en ambos productos un juego entre comunidad-individualidad que presenta una gran distancia dentro de la matriz heterosexual: comunidad como esencia o comunidad como contención que permite la multiplicidad de expresiones y experiencias. El reconocimiento de las experiencias específicas es vital para la deconstrucción de paradigmas que nos oprimen, desde la producción académica hasta el día a día, y por tanto, para la construcción de nuevos discursos que puedan ser más amorosos y empáticos con la diferencia.

6 Gracias a entrevistas y otros textos de Camilia Sosa Villada, sabemos que es en gran medida autobiográfica.

Bibliografía

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2002). Críticamente subversiva. En R. M. Mérida Jiménez (Ed.), *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer* (pp. 55-80). Barcelona: Icaria editorial.
- Macón, C. (2013). SENTIMUS ERGO SUMUS. El surgimiento del “giro afectivo” y su impacto sobre la filosofía política. *Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, 11(6), pp. 1-32.
- Sosa Villada, C. (2019). *Las Malas*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

Filmografía

- Murphy, R., Falchuk, B. y Canals, S. (Dir.) (2018). *POSE* [serie]. Nueva York: FX.
- Livingston, J. (Dir.) (1990). *Paris is Burning* [documental]. Estados Unidos: Miramax, Off White Productions Inc, Prestige.

Cómo citar este artículo:

Fossat Blessio, E. V. (2021). Representación de la identidad trans en la serie POSE y en la novela *Las Malas*. *AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33500>.

Imágenes en disputa. Representaciones audiovisuales de la marginalidad en contexto carcelario

Disputed images. Audiovisual representations of marginality in a prison context

Martín Iparraguirre

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
martinipa@hotmail.com

Lucía Rinero

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
luciarinero@artes.unc.edu.ar

Resumen

En el presente artículo, nos proponemos reflexionar sobre representaciones sociales en disputa que podemos encontrar en la “cultura visual” argentina contemporánea respecto a un escenario prototípico de la marginalidad como es la cárcel. Proponemos realizar un análisis y una comparación desde las producciones de sentido que generan dos productos audiovisuales contemporáneos con grandes diferencias en sus modos y condiciones de producción, como son la serie *El Marginal* y un cortometraje comunitario impulsado por el colectivo Cine en Movimiento denominado *Entre dos caminos*.

Palabras claves

Artes de la representación, Cultura visual, Marginalidad urbana, Cárcel.

Abstract

In this article, we propose to reflect on disputed social representations that we can find in contemporary Argentine “visual culture” with respect to a prototypical scene of marginality such as prison. We propose to carry out an analysis and comparison from the productions of meaning generated by two contemporary audiovisual products with great differences in their modes and conditions of production, such as the series *El Marginal* and a community short film promoted by the Cine en Movimiento collective called *Entre dos caminos*.

Keys Words

Arts of representation, Visual culture, Urban marginality, Prison.

Más que nunca en la historia de la humanidad, las imágenes ocupan un lugar central en la constitución del mundo en que vivimos. Estamos atravesados/as constantemente por imágenes que no sólo condicionan los modos en que nos relacionamos con nuestro entorno y las interpretaciones que damos a los acontecimientos políticos e históricos que nos tocan vivir, sino que también influyen decisivamente en las formas en que nos vinculamos con otros/as, así como también en las relaciones que podemos imaginar con ellos/as. Hoy más que nunca, nuestro modo de estar en el mundo se encuentra ligado a las imágenes que circulan a nuestro alrededor, sea a través de las redes sociales o de los medios masivos de comunicación, sea desde un televisor, una sala de cine, una computadora o la pequeña pantalla de máxima resolución de un celular. Prácticamente no hay ámbito de nuestra vida cotidiana que no esté atravesado por su presencia, de allí la relevancia que cobra la tarea de analizar sus infinitas derivaciones y consecuencias sobre los modos que tenemos de pensarnos a nosotros/as mismos/as y a los/as otros/as en la constitución del mundo contemporáneo.

Ocurre que, como afirma Elizabeth Jelin (Caggiano, 2012), las imágenes participan de escenarios de lucha por la imposición de ciertos sentidos sociales a los acontecimientos que muestran y las personas que los protagonizan. Claro que esa lucha siempre es desigual, puesto que esos espacios en que se desarrolla replican las complejas estructuras políticas y económicas del capitalismo globalizado, marcado a fuego por la desigualdad. Jelin explica,

La disputa, en estos escenarios, es de carácter simbólico: los sectores dominantes intentan construir un sentido común visual, según el cual se instala una manera de representar las jerarquías sociales que es visto como 'natural' o inherente a la realidad misma (Caggiano, 2012, p. 13).

La autora esboza el concepto de "cultura visual" para mentar el escenario en el que las imágenes disputan y efectivizan su poder. Un poder que consiste en la capacidad de construir realidades colectivas a partir de las ideas e imaginarios sociales que (re)producen las imágenes, las cuales muchas veces se valen de tipificaciones y estereotipos que marcan los modos en que grupos sociales enteros son percibidos por el resto de la sociedad con independencia de su voluntad, como el pibe chorro, la ama de casa, los presos, los "negros", los indígenas, las personas con sexualidades diversas, entre otros ejemplos. "Es en la elaboración y aplicación de categorizaciones sociales donde se construyen y refuerzan las desigualdades persistentes", recalca Jelin (Caggiano, 2012, p. 13). Por tanto, en estos procesos colectivos de construcción de

identidades y calificaciones sociales, el concepto de estereotipo resulta central, por lo que nos valdremos de la noción propuesta por Robyn Quin (1996) para entender su funcionamiento.

La autora define el concepto a partir de cuatro componentes: en primer lugar, se trata de una representación repetida frecuentemente que convierte algo complejo en algo simple y al tratarse de un proceso reduccionista, suele causar una distorsión de la realidad ya que depende de operaciones de selección, categorización y generalización, haciendo énfasis en algunos atributos en detrimento de otros.

En segunda instancia, los estereotipos son los conceptos de un grupo, lo que un grupo piensa sobre otro. Al tratarse de una acción que categoriza y describe a los otros/as de manera “consensuada” entre grupos, podemos decir entonces que el estereotipo es predominantemente evaluativo. La función del estereotipo es justificar la conducta del grupo que cree en él en relación al grupo que valora.

En tercer lugar, a través de los procesos de simplificación y generalización que implican, los estereotipos nos permiten organizar información sobre el mundo: sirven para establecer marcos de referencia y maneras de orientar las percepciones de las personas.

Por último, como consecuencia de los componentes anteriores, los estereotipos son a la vez ciertos y falsos. Las características que se seleccionan para categorizar a un grupo social no se inventan, sino que se escogen de una lista enorme de posibilidades. La selección en sí se basa en una serie de prejuicios sobre el grupo. La veracidad del estereotipo yace en la selección de las características; su falsedad, en la distorsión que resulta de seleccionar determinados rasgos característicos que se aceptan como representativos del grupo en su totalidad, con independencia de los individuos reales.

Son los estereotipos, entonces, construcciones de sentido que se presentan en las imágenes que circulan en la sociedad y que todos consumimos; son ellos, en tanto producciones discursivas, parte central de la disputa por los imaginarios sociales que se tensionan entre unas imágenes y otras en los escenarios de lucha de una “cultura visual” determinada. Puesto que se trata de construcciones sociales que ciertos grupos realizan sobre otros, no es un detalle menor para la tarea que nos proponemos realizar aquí, hacer hincapié en las condiciones de producción de esos discursos y de esas imágenes, es decir desde qué lugar se producen y para quiénes están dirigidas.

Para ello, creemos pertinente incorporar las reflexiones de García Canclini (2004) alrededor de la obra de Pierre Bourdieu. Frente a la concepción causalista que pondera lo económico para determinar los efectos de lo simbólico, Bourdieu (en García Canclini, 2004) propone una definición estructural de las clases sociales en sus múltiples relaciones. El autor define:

La clase social no puede ser definida por una sola variable o propiedad (...), ni por ‘una suma de propiedades’ sino por la estructura de las relaciones entre todas las propiedades pertinentes que confiere a cada una de ellas, y a los efectos que ella ejerce sobre las prácticas, su valor propio (Bourdieu en García Canclini, 2004, pp. 117-118).

Desde esa concepción, las diferencias y desigualdades económicas existentes entre las distintas clases son significativas en relación con otras formas de poder (simbólico) que contribuyen a la reproducción de esa estructura social y a la diferenciación entre sus miembros. La clase dominante puede imponerse en el plano económico, y reproducir esa dominación, si al mismo tiempo logra hegemonizar el campo cultural. Esa hegemonía en el plano cultural no solo es necesaria en términos de imposición de la clase dominante, sino que también funciona como herramienta de reproducción de las desigualdades sociales al crear la ilusión de que no se deben a lo que los miembros de un grupo tienen sino a lo que “son”, en términos esencialistas. La cultura, el arte y la capacidad de gozarlos aparecen como “dones” o cualidades naturales de las personas, no como resultado de un aprendizaje desigual determinado por la división histórica entre las distintas clases sociales, que condiciona el acceso a los bienes simbólicos (y a la posibilidad de producirlos) por parte de sus miembros (García Canclini, 2004).

Queremos hacer hincapié aquí en la idea de que la producción de esos sentidos que circulan en las imágenes, que ganan terreno y que se vuelven hegemónicos, son parte de una producción cultural más amplia que colabora en la imposición de una clase por sobre otras. Por tanto, si aspiramos a analizar las disputas que existen en una “cultura visual” determinada, debemos pensar en las condiciones de producción de esas imágenes, es decir, en quiénes las producen, de qué modos, en qué contextos, con qué recursos y con qué objetivos de circulación, ya que allí podremos detectar las raíces escondidas de ese poder que sin embargo está siempre en disputa. Porque en la actualidad se abre una pregunta respecto a si “los/as otros/as” pueden dar pelea, proponer otros imaginarios que den lugar a las alteridades que ocultan o estigmatizan los relatos hegemónicos, que reivindiquen otras formas de vida y de reproducción social.

Sucede que la misma evolución del capitalismo transnacional ha producido un escenario paradójico: mientras las riquezas y los medios de producción se concentran cada vez más en pocas manos, la masificación y evolución de ciertas tecnologías abrió nuevas posibilidades de lucha en esos escenarios de “culturas visuales” nacionales en cada país. Vivimos en una era inédita de la historia moderna donde los procesos de construcción de identidades colectivas se dan en un contexto de relativa democratización del acceso a la tecnología de las comunicaciones, donde la sofisticación de los celulares y el abaratamiento de cámaras digitales y las tecnologías de grabado de sonido posibilitan que los sectores tradicionalmente desplazados de los medios de producción se encuentran de repente ante la posibilidad de construir sus propios relatos audiovisuales, sus propias representaciones sociales.

Si tenemos en cuenta que “el intento de hegemonía —proceso histórico que se desenvuelve en el tiempo— podrá ser enfrentado por otros actores, con repertorios de imágenes alternativas o contestatarias. Porque la hegemonía en la cultura visual se contesta y se critica presentando imágenes”, como sostiene Jelin (Caggiano, 2012, p. 13), resulta necesario pensar esta disputa simbólica en nuestro contexto nacional de vida, donde nos atraviesa cotidianamente. Por tanto, el presente trabajo se propone analizar, a partir de ejemplos audiovisuales específicos, las representaciones en disputa que podemos encontrar en la “cultura visual” argentina contemporánea respecto a un escenario prototípico de la marginalidad como es la cárcel. ¿Qué tipos de representaciones son filmadas en ese lugar? ¿Quiénes son mostrados como propios y quiénes como extraños? ¿Quiénes son los que muestran y qué eligen mostrar, de qué modos? ¿Cómo eligen mostrarse quienes se auto-representan?

La marginalidad devenida en espectáculo

Nos interesa analizar y comparar las representaciones generadas por dos producciones audiovisuales muy alejadas entre sí como pueden ser una serie de televisión argentina con alta aceptación del público masivo en los últimos años y una producción audiovisual realizada por un grupo de jóvenes en un taller de cine. Creemos fundamental, luego de identificar las representaciones, significados y discursos que estas desprenden, comprender que sus diferencias no se deben al azar sino que hallan su razón de ser en la conjunción de los modos y condiciones de producción de cada obra. Con “condiciones de producción” nos referiremos

a las circunstancias contextuales socio económicas, geográficas, históricas que constituyen el terreno donde se desarrolla la práctica audiovisual, pero también a las condiciones económicas, materiales, técnicas y de saberes con que se cuenta para realizar la obra. Con “modos de producción” nos referiremos a las diversas maneras de organizar, priorizar y recuperar esas condiciones para producir la pieza audiovisual, es decir, a la forma que constituye el proceso de producción desde su inicio hasta el final, a los roles ocupados, a la distribución de tareas y a los modos de trabajo de los sujetos involucrados en una realización audiovisual.

Asumiremos entonces que a partir de la conjunción de estas dos dimensiones nos permitiremos analizar las representaciones y producciones de sentidos configuradas en las historias relatadas por cada obra audiovisual.

La distinción resulta central para el análisis que proponemos realizar de la serie televisiva *El Marginal*, una de las más exitosas en términos de repercusión pública de los últimos tiempos en Argentina. Realizada por Underground Producciones, una de las productoras argentinas más grandes de nuestros días, y dirigida por Israel Adrián Caetano y Luis Ortega, la serie representa el último ejemplo de una línea de producciones audiovisuales que nació al calor de los efectos de la crisis argentina del 2001 y llevó a las pantallas de los hogares del país un espacio inhóspito para las clases medias y altas como es la cárcel¹. Resulta significativo el éxito de público que tienen estas producciones: destinadas a albergar a los “indeseables” de una sociedad, a aquellos miembros que representan un peligro o una afrenta para el resto del cuerpo social —definidos, por supuesto, desde la mirada de las clases dominantes—, las cárceles están normalmente asociadas a la pobreza, la exclusión y el crimen. ¿Cómo se explica esta atracción que ejerce sobre las clases medias y altas? ¿Cómo es la estética que construyen sobre tales espacios estas producciones millonarias?

César González (2019), cineasta nacido y criado en una villa miseria, tiene una explicación al respecto:

En la industria de las imágenes en movimiento cada semana se lanzan una nueva película o serie televisiva, que se proclaman como fieles representaciones de dos crueles escenarios de

1 Hay que remontarse en efecto hasta el año 2002 para encontrar su antecedente más directo: la miniserie *Tumberos*, dirigida por Sebastián Ortega (que en *El Marginal* oficia de productor ejecutivo) y el propio Caetano (en coproducción con Marcelo Tinelli y la productora Ideas del Sur), que representó la primera irrupción del espacio carcelario en una producción televisiva de ficción como universo que engloba y sostiene toda su trama.

la realidad, como son la cárcel o las villas miseria. Pareciera entonces que en el tratamiento de esos temas tenemos una sobreabundancia de curiosidad y de formatos realistas, pero lo cierto es que se nos ahoga con burdas copias deformadas y manipuladas con fealdad ideológica de la realidad. Nos incitan (y excitan) a que clavemos nuestros ojos a imágenes donde se hace un uso productivo en términos monetarios de la misma miseria que produce el capitalismo. La marginalidad es una mercancía, y a mayor fetichización más se venderá dicha mercancía (p. 1).

La clave parece estar en la espectacularización de la miseria, en la representación de los ámbitos bajos de la sociedad como un espectáculo para el gusto de las clases pudientes. González (2019) completa:

La marginalidad se representa como un carnaval legendario y canibalístico de bestias desgarrándose la carne entre ellas, feroces perros mutilándose sus propias patas al ser de hueso. Homogéneas piedras que no se dejan erosionar por ningún sentimiento, cuasi humanos o simios insubordinados, criaturas extraviadas del orden natural, analfabetos que no pueden firmar el contrato social (p. 1).

¿Cómo se representa entonces este espacio tan significativo en *El Marginal*? Lo primero a resaltar es que la estrategia narrativa de la trama se construye desde la mirada de alguien en principio ajeno a ese universo: su protagonista llamado Miguel Palacios es un ex policía que ingresa de forma encubierta a la prisión de San Onofre, con una identidad falsa y una causa inventada. Su misión es infiltrarse en una banda de presos y carceleros que opera desde adentro del penal y que ha secuestrado a la hija de un juez de la Nación, con el objetivo de hallar a sus captores y descubrir su paradero. Si bien Palacios logra descubrir a los delincuentes y consigue liberar a la chica secuestrada, luego será traicionado y quedará tras las rejas como un convicto más, "rodeado por los peores delincuentes y asesinos" (El marginal, 2021), según reza la propia sinopsis de la serie. Ahora bien, Palacios es interpretado por Juan Minujín, un actor cuya fisonomía remite claramente a las raíces europeas de la población argentina. Representa a una persona de clase media que ingresa abruptamente a ese mundo desconocido, absolutamente diferente al universo de las burguesías nacionales. Se trata de una estrategia típica de los relatos carcelarios (presente en muchas películas de este subgénero de Hollywood), que consiste en construir la mirada sobre ese mundo que se va a filmar desde una posición afín al espectador

de clase media para lograr su identificación, a partir de un protagonista de su misma condición social que se adentra en un universo ajeno y peligroso por definición. De hecho, gran parte del suspenso que construyen estos relatos se basan en las dificultades que el protagonista deberá sortear para adaptarse a las reglas y las dinámicas sociales propias de ese universo extraño. *El Marginal*, en este sentido, no es la excepción pues Palacios conocerá desde el inicio la rudeza de la prisión de San Onofre y deberá adaptarse pronto a sus reglas para sobrevivir². Apenas ingresa al penal, el personaje deberá enfrentarse a los poderes constituidos para conseguir un lugar donde dormir. Desde el inicio, la trama deja en claro las reglas de ese universo regido por la ley del más fuerte, donde la violencia es moneda corriente y los hombres se deben imponer de acuerdo a su rudeza y habilidades de pelea. La dinámica interna del penal se representa en efecto como una selva, sus habitantes se ven reducidos casi a animales dominados por sus instintos primarios, donde valen por su capacidad de imponerse en batalla. Como ejemplo elocuente, podemos analizar un fragmento cercano al otro momento ya revisado donde Pastor (como se conoce al protagonista) se debe enfrentar a Fiorella, pareja de Morcilla, especie de “cabecilla” del lugar. La puesta de escena que puede verse en la secuencia (31:03 min. - 33:11 min.) del episodio N° 1 de la 1° temporada representa, en primer término, el espacio carcelario siguiendo los estereotipos de una villa miseria (como veremos, ese lugar se denomina explícitamente como “Villa” en la propia ficción de la serie), con hábitats construidos con maderas, palets, chapas y telas. Se trata sin dudas de un lugar sucio, poblado de basura, colchones viejos en el piso y ropa colgando por todos lados, con la cumbia villera como sonido ambiente. El protagonista ingresa al lugar y un *travelling* frontal lo va siguiendo hasta el centro del patio, donde tendrá la pelea: la disposición del encuadre y su desarrollo en continuidad casi sin cortes ya va denotando la expectativa que genera la situación entre los presos y la transformación que vivirá el personaje a partir de esa pelea, cómo se valoriza frente a los otros en esa instancia de lucha. Como si se tratara de un ritual primitivo y animal, la pelea mostrará el valor de cada quien: la cumbia se irá fundiendo con un órgano de tono solemne y trágico que redobla el suspenso de la situación (y enfatiza el carácter ritual de la ceremonia), mientras esa comunidad de presidiarios se acercan formando un círculo e incentivando la pelea, arengando con euforia en un conjunto de voces cacofónicas de fondo que también remite a un espíritu animal. La pelea se desarrolla rápidamente, en cinco planos cerrados y de un solo golpe Pastor voltea y mata a Fiorella: como gesto simbólico y humillante por su condición sexual, le pondrá un cuchillo en la boca al muerto

² Como puede verse en el siguiente fragmento <https://youtu.be/ots1WojAXa4> que pertenece a Ortega, L. (Dir) (2016). Capítulo 1 (temporada 1, episodio 1). En I. A. Caetano y L. Ortega, *El Marginal* [serie televisiva]. Argentina: Underground Producciones. 05:40 min. - 09:46 min.

e invitará a su pareja a sentarse en él. El ritual se ha completado y un nuevo macho alfa ha emergido en la manada. Lo certifican los gestos de celebración del resto de los presos, que son representados de manera coherente con los estereotipos que construye la serie a lo largo de toda la temporada: están sucios, dejados, primitivos y desaforados (más allá de que la serie luego construya valores positivos con algunos personajes específicos de este grupo del penal). Su emoción, las risas, burlas hacia Morcilla y los festejos se acrecientan como única reacción posible para esos personajes, que configuran el trasfondo selvático de un lugar inhóspito e inclemente, donde cualquier atisbo de humanidad debe ser escondido de la mirada pública porque significaría un gesto de debilidad imperdonable.

No es casual, por lo demás, que ambas secuencias terminen con la mirada del panóptico foucaultiano: en la primera, el director del penal observa desde lo alto de su oficina la disputa entre Pastor y Morcilla, que se traduce no sólo en una mirada de control sino también, como luego mostrará la serie, de complicidad con las estructuras de poder interno que organizan la vida de la cárcel. La segunda, desde las ventanas del propio penal, el otro gran capo de la mafia interna, Borges, observará el cambio de poder que se produce con el asesinato de Fiorella: no faltará el comentario despectivo acerca de la sexualidad de Morcilla para coronar la secuencia. Pero ambas miradas traducen a los actores de poder en juego. Ocurre que, junto a la representación del penal como una selva donde se impone la ley del más fuerte, convive, sin anular esa mirada, una representación de los grupos internos que se disputan el poder de tono más político, entendiendo a la palabra como la organización corrupta de los hombres para construir poder y gestionar privilegios para los miembros de esas sociedades. Es significativa, en este sentido, la construcción del espacio interno del penal, que se organiza en torno a una idea de jerarquías, de acuerdo al lugar de poder que ocupan los presos. Hay, en efecto, una dicotomía entre los que están “adentro” y “afuera” en la misma cárcel: en el interior del penal, hay un lugar de privilegio que de hecho se denomina “VIP” en el universo diegético, donde las instalaciones tienen todas las comodidades e imitan el confort de los hogares de las clases medias o incluso altas de la sociedad, con electrodomésticos y dispositivos destinados al entretenimiento (como televisores); mientras que afuera está la “Villa”, un lugar donde reina el hacinamiento y la precariedad, con cubículos contruidos con materiales descartables (maderas, chapas, bolsas, telas) que funcionan como habitación/rancho de quienes no pertenecen al grupo de los privilegiados. Esta distribución de los espacios internos imita las divisiones de clase existentes en la propia sociedad, que funciona como referente silencioso de toda la trama: si bien no es el tema del presente trabajo, sí vale la pena resaltar que esa lectura de la serie va asociando

la política a la construcción de poder con medios ilícitos y arteros. Toda una definición de la mirada que representa ese universo, donde los hombres son vistos como miembros de manadas conducidas por líderes mesiánicos que hacen de la corrupción su forma de praxis política y construcción de poder, en un mundo regido por la violencia y la transa.

Abrir camino hacia otras miradas

160 | A la pregunta sobre si es posible disputar las imágenes impuestas por la cultura hegemónica, corresponde la pregunta sobre el lugar de producción de la cultura popular en nuestra sociedad. Si Bourdieu (en García Canclini, 2004) la responde desde el modelo de la desigualdad, al definirla como una cultura subalterna que se construye en referencia a la hegemónica, admitiéndose inferior e imitando sus gustos; García Canclini (2004) pone en tela juicio esa mirada, cuestionando su pertinencia en nuestras sociedades latinoamericanas. El intelectual argentino incorpora la visión de Sergio Miceli que complejiza el modelo bourdieuano al estudiar la cultura brasileña. En nuestras sociedades, al no existir una estructura de clase tan unificada ni una clase hegemónica en condiciones de imponer al sistema entero su matriz de significaciones (Miceli, 1972, p. 43), nos encontramos más bien con un campo simbólico fragmentado donde coexisten capitales culturales diversos; la hegemonía de la cultura “legítima” y la subordinación de la popular no funcionan del mismo modo que en las sociedades europeas. Esto da lugar a pensar otras perspectivas alrededor de la cultura popular, que si bien se sigue encontrando en una situación de disparidad respecto a la cultura dominante (por ejemplo en sus condiciones de producción, en la disponibilidad de tiempo y recursos a emplear para sus realizaciones), esto no quiere decir que su estética sea reducida a una razón de ser pragmática y funcionalista, de espíritu meramente imitativo de los paradigmas hegemónicos, ni que no tenga capacidad de “instaurar un campo autónomo de lo simbólico y lo bello” (García Canclini, 2004, p. 72). La cultura popular puede construir gustos, estilizar y ordenar sus propias concepciones de lo bello, por lo que García Canclini (2004) propone cuestionar el modelo de la desigualdad para pensar un modelo de la diferencia.

Esta perspectiva reconoce entonces a las culturas populares como tales, acredita que son capaces de tener su propio sentido, las toma en serio y se determina a aprender su propia lengua para entenderlas, más que seguir escuchando lo que otras lenguas dicen sobre ella.

Desde aquí podemos empezar a pensar lo que sucede en relación a las representaciones audiovisuales hegemónicas que construyen estereotipos alrededor de la cultura popular, como hemos desarrollado en el análisis de *El Marginal*, y qué sucede cuando los sectores populares pueden construir sus propias representaciones a través de la realización de producciones culturales, como veremos a continuación a partir de un cortometraje comunitario. Si nos permitimos considerar a esta producción como perteneciente a la cultura popular es porque da cuenta de la necesidad imperiosa de ciertos sectores sociales de poder representarse, contarse y decirse desde su propia lengua, y aquí vale una aclaración: pensamos el concepto de “lengua” como lenguaje audiovisual, ya que las producciones emanadas de las clases populares arrojan indudablemente otro resultado técnico-estético-discursivo que el que ofrecen las representaciones de producciones realizadas por los sectores dominantes. De igual manera no pretendemos decir aquí que estas expresiones sean esencialmente disruptivas, transgresoras y de denuncia explícita sobre la cultura hegemónica, sino que en ellas podemos ver matices, cercanías y lejanías con la “legitimidad” cultural instalada por ella. Ya lo advierten Grignon y Passeron cuando destacan que “las culturas populares no están evidentemente definidas en un alerta perpetua ante la legitimidad cultural, pero tampoco hay que suponerlas movilizadas día y noche en una alerta contestataria. También descansan” (Grignon y Passeron, 1991, p. 75).

Entre dos caminos (Colectivo Cine en Movimiento, 2018) es un cortometraje comunitario del año 2018 realizado por estudiantes de la Escuela Secundaria Técnica de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), en conjunto con el Centro Universitario San Martín (CUSAM) de la Unidad Penitenciaria 48 de San Martín (Buenos Aires), promovido por la asociación civil Cine en Movimiento³. Podemos definir al “Cine Comunitario” (CC) como un tipo de realización audiovisual que dispone la organización de personas no especializadas en el campo cinematográfico para construir un discurso audiovisual de manera colectiva y participativa. Propone un modo de producción que promueve otra distribución del trabajo en comparación a los paradigmas de las producciones estandarizadas, en donde la figura del director/a o del productor/a son centrales para su desarrollo, ya sea en experiencias de producción industrial guiadas por los objetivos del mercado o en producciones autorales de ánimo más artístico donde prevalece la idea de un/a director/a como marca autoral. Por el contrario, el CC propone una distribución de roles de manera participativa y democrática que

³ Colectivo que trabaja con diferentes organizaciones e instituciones para compartir herramientas del lenguaje audiovisual y promover la producción de obras desde la metodología del cine comunitario, principalmente en el trabajo con sectores populares.

busca la discusión y el consenso entre pares: no persigue objetivos vinculados al rendimiento económico ni tampoco al reconocimiento o legitimación autoral ni de la obra realizada; sino más bien reconoce como su potencia creadora al proceso por sobre el resultado, la resignificación de los actores sociales que la realizan, la revalorización de sus espacios, temáticas o los personajes que pone en escena. Tal como lo caracteriza Gumucio Dagron (2014), de su “elaboración se desprende el derecho a la comunicación, posee expresiones culturales que fortalecen la identidad de un grupo y se plantea como un ejercicio de posicionamiento político y social, en sociedades que frecuentemente las invisibiliza y marginan” (p. 53).

El cortometraje *Entre dos caminos* es un claro ejemplo de este tipo de cine. Filmado por estudiantes junto a internos de una Unidad Penitenciaria, narra la experiencia de tantos jóvenes pertenecientes a los sectores marginales de nuestra sociedad. Su trama escenifica el robo a un kiosco por parte de un grupo de jóvenes, acto que provocará que uno de ellos sea encarcelado. Una vez dentro del precinto, el protagonista conocerá el espacio de formación y reflexión que brinda el CUSAM y logrará recibirse de sociólogo, por lo que luego trabajará para convocar a otros presos a que se acerquen a ese espacio educativo. Desde su trama, el corto muestra una visión completamente diferente de la cárcel y su vida interna que *El Marginal*.

La primera escena nos presenta desde un plano de angulación picada a dos jóvenes conversando y tomando un vino sobre una pared que podemos entender es su espacio vital, su barrio. Ya desde esa primera toma se imponen otros códigos cinematográficos al de la industria hegemónica: una banda sonora simple, con un registro rudimentario que a veces impide oír bien las palabras, planos que se construyen en función de mostrar las acciones de los personajes y un registro actoral simple, amateur, que nos revela que estamos ante una autorepresentación que propone otros parámetros de verosimilitud. Los personajes no están borrachos ni drogados, si bien fuman marihuana, uno de ellos le reprocha el vicio al otro y hace alusión a que es “el último de la semana”, incluso llega un tercer personaje que, en su primer acto, enfatiza la admonición: contra la unidimensionalidad que exhiben las representaciones hegemónicas analizadas en *El Marginal* respecto a los personajes de las clases bajas, aquí hay un intento de mostrar la multiplicidad de posiciones que puede haber respecto a ciertas prácticas que los estereotipos sociales suelen adjudicarles a los jóvenes pobres. Amén de cierta condena moral de la droga que se encuentra a lo largo del corto, lo cierto es que tampoco se construye una mirada demonizadora de esa situación: los personajes juegan, se molestan como amigos, la puesta de escena presenta una naturalidad desde la imagen y el sonido que enfatiza el carácter realista y cotidiano de la trama. Incluso la propuesta de realizar un robo que presentará el tercer

personaje que se incorpora a la escena (“tengo un laburito para hacer” dirá significativamente, sugiriendo el horizonte laboral que tienen los jóvenes de su condición social) se desarrolla de manera natural, como parte de la cotidianidad de esas personas. Si bien un plano detalle enfatizará la significación de la pistola escondida que lleva el personaje en el pantalón, la puesta en escena no incorpora ningún otro elemento del lenguaje audiovisual para darle dramatismo o suspenso al momento, se mantiene siempre en un registro natural. La propia escena del robo mantiene este tono narrativo: si bien la secuencia comienza con una música de rap que le otorga cierto dinamismo y tono lúdico (aunque su significación más relevante está en su letra, que caracteriza a los personajes y revela su imaginario simbólico), la secuencia se resuelve rápidamente, de un modo natural, sin construir suspenso ni exagerar las acciones, ni siquiera la violencia. Comienza la persecución policial que se resuelve de manera sencilla con el sonido de una sirena fuera de campo y un *travelling* de seguimiento frontal y trasero que se convierte en la mirada subjetiva del agente que detendrá al protagonista. Aunque esa puesta en escena seguramente se debe a las condiciones de producción del cortometraje, también podemos pensar que traduce la experiencia de los jóvenes pobres en relación a las fuerzas de seguridad, que aquí se representan como una amenaza invisible, fantasmal, siempre presente, capaz de irrumpir en cualquier momento para cambiar radicalmente sus vidas.

A partir de aquí el cortometraje se modifica, aunque no en el sentido que la cultura hegemónica podría imaginar. Un mensaje de texto que vemos en pantalla anticipa una gran elipsis en el relato temporal y funciona como explicación de la suerte del personaje: ha sido arrestado y, gracias a que le sumaron causas, condenado a diez años de prisión, aunque dentro de la cárcel pudo estudiar y recibirse de sociólogo y ahora ayuda a otros presos. Esta segunda parte del cortometraje se desarrolla ya dentro de la UP48 de San Martín y no busca construir otro escenario, al punto que por momentos parece un registro documental. El seguimiento de los pies de un nuevo personaje que camina por un pasillo donde se proyectan las sombras de un enrejado de alambre junto a una voz en *off* que le habla, es la primera imagen que tenemos de la cárcel. La voz en *off*, tranquila, en primer plano sonoro y con pocos elementos del ambiente, describe al Centro Universitario San Martín de la unidad penitenciaria en la que se encuentran:

Este espacio donde vos estás yendo ahora es como una embajada, es un lugar donde en la cárcel te permite poder tener algunos derechos que en otros lugares no existen (...) podés ser vos, acá cada uno puede ser uno mismo, no solamente vamos a poder caminar libremente por este espacio sin pedirle permiso a nadie, ni estar limitados por el tiempo de un otro si se dispone a dejarnos caminar o x cosa que queramos hacer en la cárcel... (Colectivo Cine en Movimiento, 2018, 3:33 min. - 4:15 min.).

En imagen aparece el personaje que habla, que representa al chico encarcelado por el robo diez años atrás, mientras la cámara acompaña con un *travelling* a ambos personajes que caminan y de fondo se ven paredes pintadas de muchos colores con dibujos y leyendas como “Mi silencio grita desesperadamente tu nombre” o “Evita el pueblo se alimenta de tu alma”. Mientras, continúa la voz:

El CUSAM es como una familia grande (...) acá nos podemos ver como personas, Guille, acá se permiten cosas diferentes a lo que se habla en el sentido común, te dicen la cárcel es esto... yo me permito decirte a vos que acá tenés la posibilidad de dejarte conocer... (Colectivo Cine en Movimiento, 2018, 4:17 min. - 4:54 min.).

Ingresa a un espacio con gente estudiando, tomando mate, hay un pizarrón y paredes pintadas con frases y el dibujo de un pañuelo de Abuelas de Plaza de Mayo junto a otros carteles, consignas y símbolos. Las personas que allí se encuentran están en silencio, estudiando, tranquilas, luego dialogan con el personaje buscando convencerlo de que se integre al espacio. Todo en la secuencia (desde las palabras reseñadas a la luz del sol de la tarde immaculada en que se filmó la escena) traduce amabilidad, compañía, voluntad de contención y sentido de pertenencia colectivo abierto a recibir al nuevo interno de la cárcel. Las propias instalaciones del lugar exhiben la pulcritud de un video institucional, que por cierto no lo es, construyendo una visión radicalmente distinta a la ofrecida por *El Marginal*: no estamos ante el mundo primitivo que promueven tantas producciones audiovisuales respecto a estos espacios, sino que aquí hay organización colectiva altruista, destinada a reparar las desigualdades existentes en la sociedad y darle a los desplazados del sistema una oportunidad de construir una vida distinta. La política en su sentido más revolucionario y transformador. No se trata tampoco de una visión idealizada, como mostrará el final del corto donde el nuevo personaje se debate entre ingresar al CUSAM o la tentación de volver al pabellón con otro preso que lo invita a “fumar porro y curtir el mambo de la celda”, sino de una mirada más realista de ese mundo que intenta mostrar los distintos matices y posibilidades de vida que ofrece a los jóvenes. Aún en la precariedad de su registro amateur y con un planteamiento narrativo esquemático (organizado por una mirada un tanto moralista que divide al mundo entre dos opciones), *Entre dos caminos* exhibe un universo de posibilidades para sus personajes mayor a *El Marginal*, condenado a replicar los prejuicios sociales de una clase dominante sobre aquellos que desconoce y desprecia.

¿Quién está detrás?

Si entendemos que las producciones audiovisuales de determinada “cultura visual” ayudan a construir los imaginarios colectivos de la sociedad, que los sujetos utilizan para interpretar el mundo y concebir sus relaciones con los otros, vale la pena preguntarse: ¿en qué medida una determinada obra audiovisual ayuda a entender la realidad social de los sujetos que la filman? El presente trabajo intentó analizar las distintas representaciones de la cultura popular en la cárcel que encontramos en producciones audiovisuales absolutamente distintas entre sí. Si bien no pretendemos sacar conclusiones absolutas sobre una serie que está por estrenar ya su cuarta temporada, sí elegimos momentos claves que nos permitieron analizar la mirada que construye sobre el universo que aborda. Sin negar que la serie puede reflejar una parte de la realidad de las cárceles argentinas (no es nuestra tarea determinar esto), nuestro análisis sugiere que construye una visión más bien unidimensional que responde a los miedos y fantasías que las clases sociales dominantes tienen sobre ese universo desconocido para sus miembros, así como también a modelos narrativos propios de ese género cinematográfico que acaso ayudan a construir aquellas representaciones simbólicas. Entendemos, al fin, que pese a la escasez de medios y recursos, un cortometraje colectivo como *Entre dos caminos* ofrece un acercamiento más sincero y realista a las condiciones de vida que existen en los penales del país, al mostrar otras posibilidades de vida que trascienden los estereotipos analizados en *El Marginal*: sin dudas hay hacinamiento, violencia y corrupción en las cárceles argentinas, pero también hay espacios educativos y prácticas de militancia política que permiten a sus internos acceder a otras posibilidades de vida, acaso ser ellos mismos como afirma el protagonista. Se trata, como vimos, de la concepción opuesta de la política: mientras en *El Marginal* se la asocia a la corrupción y el chantaje, aquí se muestra su potencia transformadora de los seres a partir de la organización colectiva con fines solidarios. Si la serie producida con fondos millonarios nos dice que alguien como nosotros se transforma en una bestia para sobrevivir en las cárceles, este corto insignificante en términos de público nos muestra que aquél “pibe chorro” estigmatizado por su condición social puede encontrar los medios para desarrollar su vocación y su verdadera potencia de vida al acceder a la experiencia transformadora de la educación.

Bibliografía

Caggiano, S. (2012). *El sentido común visual. Disputas en torno a género, "raza" y clase en imágenes de circulación pública*. Buenos Aires: Miño y Dávila editores.

El marginal (2021, 26 de abril). En Wikipedia. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=El_marginal&oldid=135065477.

García Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona: Gedisa.

González, C. (2019). *El fetichismo de la marginalidad en el cine y la televisión*. Cesar González/ Cineasta, escritor [blog]. https://camiloblajaquis.blogspot.com/2016/09/el-fetichismo-de-la-marginalidad-en-el_21.html.

Gumucio Dagron, A. (2014). *El Cine Comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Fes Comunicación.

Quin, R. (1995). Enfoque sobre el estudio de los medios de comunicación: La representación de estereotipos. En R. Aparici (Coord.), *Educación Audiovisual. La enseñanza de los medios en la escuela*. Buenos Aires: Ediciones Novedades Educativas.

Filmografía

Caetano, I. A. y Ortega, L. (2016). *El Marginal* [serie televisiva] Argentina: Underground Producciones.

Colectivo Cine en Movimiento, Escuela secundaria técnica de la UNSAM y el CUSAM de la UP48 de San Martín (2018). *Entre Dos Caminos* [cortometraje]. Argentina: Sin productora. Disponible en <https://youtu.be/gg-sMrzK9Yg>

Cómo citar este artículo:

Iparraquirre, M. y Rinero, L. (2021). Imágenes en disputa. Representaciones audiovisuales de la marginalidad en contexto carcelario. AVANCES, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33501>.

¿De qué otra cosa podríamos hablar? Acontecimientos artísticos que irrumpen ante las emergencias

What else could we talk about? Artistic events that break out in emergencies

María José Melendo

Universidad Nacional del Comahue/ Universidad Nacional de Río Negro

General Roca/ Fiske Menuco, Argentina
mariajosemelendo@hotmail.com

Resumen

Este trabajo se propone abordar la noción de acontecimiento como concepto con el que pensar en el modo de ser de ciertas prácticas del arte contemporáneo que exacerbaban la idea de experiencia en tanto forma de producción y acceso a las manifestaciones artísticas.

Se analizará el alcance político de una serie de acontecimientos artísticos en el espacio público que se plantean como acciones en contexto que dan cuenta de la necesidad de volver visible las emergencias. El *corpus* apela a la proyección de palabras e imágenes como recurso que enaltece la evanescencia, la situacionalidad y da espacio al aquí y ahora en el escenario latinoamericano, desde la referencia a una selección de proyecciones del fotógrafo argentino Gabriel Orge y del colectivo chileno *Delight Lab*. Asimismo, dichas propuestas trazan una relación con el pasado y recurren a la idea de archivo como plataforma que permite tramar proyectos que articulan las dimensiones de la temporalidad, a la vez que exhiben el disenso y la urgencia de instalar ciertas imágenes que aparecen con espectralidad contundente —inmunes a la indiferencia— y desafían a las y los transeúntes como si dijeran: “¿De qué otra cosa podríamos hablar?”.

Palabras claves

Arte contemporáneo, Acontecimiento, Archivo, Crítica, Memoria.

Abstract

This work aims to address the notion of “event” as a concept for thinking about the way certain practices of contemporary art are, that exacerbate the idea of experience as a way of production and access to artistic manifestations.

It will be analyzed the political scope of a series of artistic event in the public space that are proposed as actions in context that account for the need to make emergencies visible. The corpus resorts to the projection of words and images to enhance evanescence, situationality, and giving space to the here and now on the Latin American scene from the reference to a selection of projections by the Argentine photographer Gabriel Orge and the Chilean group *Delight Lab*. Likewise, these proposals draw a relationship with the past and resort to the idea of archive as a platform that allows to design projects that articulate the dimensions of temporality while exhibiting dissent and the urgency of installing certain images that appear with forceful spectrality—immune to indifference— they challenge passersby as if saying: “What else could we talk about?”.

Key words

Contemporary art, Event, Archive, Critic, Memory.

Así son las cosas en Ushuaia, iguales pero distintas. Sobre todo en aquellos años, imagínense cuando cada cosa era un acontecimiento y parecía que pasaba por primera vez

Silvia Iparraguirre, *El país del viento*

Un acontecimiento es definido como algo tan singular como azaroso, como aquello que sucede que tiene algo de extraordinario. Pensar el arte como acontecimiento acaso tenga que ver con recuperar esa posibilidad de generar extrañamiento ante la irrupción de lo inesperado, de lo que es visto como si pasara “por primera vez”. Si el escenario en donde acontece el arte es el espacio público, se expande este potencial al sumarse la posibilidad del hallazgo de lo fortuito.

En el presente trabajo¹ me propongo en primer lugar, desarrollar el concepto *acontecimiento* para indagar ciertas experiencias del arte contemporáneo que inhabilitan la escisión: artista, obra, destinatarios, para en cambio pensarlos en una trama en la que intervienen estos elementos además de otros factores que tienen que ver con la situación específica en la que la experiencia tiene lugar y permite que aquellos elementos se entrelacen.

Tal como fuera señalado, el arte contemporáneo es metarreflexivo e interpela su rol en el contexto social al desaprender la idea de un arte puro que se escinde del devenir vital. En este sentido, las reflexiones de Groys (2016a; 2016b) y Agamben (2007) sobre lo contemporáneo resultan valiosas porque manifiestan la importancia concedida a la situación específica en que las acciones artísticas surgen.

En esa dirección, cabe recuperar las palabras de Groys (2009) respecto a que “el arte contemporáneo no designa sólo al arte que es producido en nuestro tiempo. El arte contemporáneo más bien demuestra cómo lo contemporáneo se expone a sí mismo el acto de presentar el presente” (2009, s. d.). Así, el comprender el arte como acontecimiento se inscribe en la trayectoria en la que lo contemporáneo se concibe, más allá de su anclaje temporal, desde

¹ Cabe consignar que lo que dio origen a estas reflexiones fue el libro *Estallar el borde. Estudios situados sobre poéticas artísticas contemporáneas* compilado por Gustavo Cabrera y por mí. Dicha publicación se encuentra en prensa en la editorial de la Universidad Nacional de Río Negro. Las discusiones surgidas en el proceso de elaboración del capítulo uno (elaborado en co-autoría con Gustavo Cabrera y Julia Victoria Isidori) fueron centrales para este escrito.

el involucramiento con el acontecer.

En segundo lugar, este posicionamiento implica en algún sentido desmontar las trayectorias que consideraban que la obra puede ser interpretada —valorada en su inmanencia— sin la incidencia de textualidades. Por el contrario, requiere que las y los destinatarios se impliquen con lo que tienen delante, se pregunten por qué está eso allí, recurran a lo que saben o salgan a buscar respuestas para los interrogantes que aquello les plantea.

En tercer lugar, se advierte que lo político suele ser encorsetado en un rótulo al que le cabe un arte que tenga explícitamente la pretensión de serlo, por ejemplo, el activismo. Aquí se defiende la hipótesis de que todas las acciones artísticas tienen un alcance político. Aun los *Ballon dogs* de Jeff Koons —ejemplo elocuente para remitir a la condición pulida y superficial de ciertas obras, a su aparente apoliticidad— arrojan una dimensión política, por eso, sería algo redundante hablar de un arte que se arrogue especialmente su condición de ser “político”. De lo que sí puede hablarse es del campo de la mirada y el pensamiento, de las retóricas: del foco, esto es, de los motivos que movilizan tales o cuales poéticas del arte. Por eso, el objetivo de este trabajo es reflexionar sobre acontecimientos estéticos que *eligen* mirar la emergencia, *eligen* reaccionar ante determinados contextos, *eligen* visibilizar lo que quiere ser silenciado y *eligen* hacerlo en el espacio público.

Se recupera la necesidad de comprender las obras en los contextos singulares en los que actuaron, ya que, tal como lo advierte Giunta (2020) en su libro *Contra el canon* es desde allí, y no desde lo común o generalizable, que adquieren peculiaridad, poderes contestatarios y condiciones políticas emancipatorias. En este sentido, comparto la mirada que propone la autora sobre la condición política de las obras:

Entiendo por ‘político’, en este caso, no aquel sentido vinculado a una iconografía evidente, sino el que se activa desde los lenguajes y su poder emancipador. Es decir, lo político como readministración del sentido, desocultamiento de la singularidad disruptiva que emerge cuando desacomodamos las sensibilidades. Tal trastorno reconfigura el mundo, descoloca presupuestos, incita a mirar de nuevo y como distinto aquello que teníamos por conocido. La subversión de los sentidos y de las emociones desde lenguajes que aparentan ser apolíticos es, probablemente, el lugar más sutil y conspirativo desde el cual también es posible articular estrategias de transformación social (p. 79).

Es desde este lugar que puede pensarse cada acción como un estallido.

Trazaré un recorrido de acciones que responden a esta particularidad de ser *acontecimientos* en tanto reaccionan ante el presente y utilizan recursos que acompañan su fluido devenir. En tiempos donde se descrea del potencial del arte contemporáneo para cautivar o conmovir; donde ciertas obras de arte resultan mudas en su conceptualismo autorreferencial o en su intertextualidad poco amistosa; en que se habla del turismo cultural, de la bienalización global que establecería un patrón de producción también global, políticamente correcto y disuelto en su institucionalidad, quisiera argumentar aquí en la dirección que proponen ciertos gestos —efímeros deliberadamente— que establecen modos de habilitar ese intersticio por donde instalar un acontecimiento. Existen, en efecto, recursos del arte que transitan tales modalidades. En este punto, el espacio público es un espacio que busca correrse (a veces lo logra, otras veces no) de los modos en que el arte circula y deviene en inexorable mercancía².

Un acontecimiento es algo que ocurre en un tiempo y espacio determinado y que por ello resulta único. Pensar el arte como acontecimiento supone primero, comprender el acontecer en esta dirección; mirar el presente desde la actitud que Agamben llama “contemporánea” identificando las capas que emergen si se rastrella el presente a contrapelo.

Baste mirar —con la precisión del que rastrella— a nuestro alrededor para constar un vertiginoso escenario de sucesos en los que desafortunadamente abundan los motivos para indignarse: flujos migratorios forzados, colapsos civilizatorios por un habitar humano depredador del planeta que deja poquísimas alternativas al futuro, violencia política, el costo humano del llamado “progreso”, y también, memorias punzantes de pasados que no dejan de doler.

En relación con estrategias artísticas en el espacio público que abordan lo que acontece pueden mencionarse las intervenciones del artista chino Ai Weiwei y su intención de visibilizar los flujos migratorios forzados y la crisis humanitaria que golpea a occidente y muestra la indiferencia de los países europeos (Melendo, 2020). En el escenario latinoamericano se destaca, por ejemplo, el caso de Doris Salcedo quien, como ella misma expresa, se ha pasado

² Las piezas del famoso y enigmático artista británico Banksy se retiran de las paredes para poder venderse. También, cabe destacar las intervenciones en el espacio público como la de los artistas Chisto y Jeanne-Claude cuya estrategia ha consistido en financiar sus proyectos futuros vendiendo fotografías de los proyectos que tuvieron lugar.

la vida sumando ausencias y volviendo visible la violencia en su país, Colombia, desde diversas poéticas. Cabe subrayar que sólo recurrió al espacio público como *escenario de reacción* ante determinados acontecimientos en los que proyectó acciones colaborativas —todas han sucedido en Bogotá— que requirieron de personas que se involucraran en su materialización³. La última de las intervenciones realizadas por la artista en el espacio público fue en junio de 2019 y también emergió como un grito de indignación que exhibió los asesinatos de cientos de líderes sociales acontecidos desde 2016, cuando se firmó el mencionado acuerdo por la paz con la FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia).

Desde estas coordenadas, es posible encontrar tramas comunes, horizontes e, insisto, dolores. Existe una intervención cuyo título no deja de conmoverme por su potencial interpelador y, a la vez, por lo que Giunta (2020) denomina su “situacionalidad”. Me refiero a *De qué otra cosa podríamos hablar* de la artista mexicana Teresa Margolles, cuya obra gira, como aquí se quiere argumentar, en torno de lo que acontece. La propuesta de Margolles en la Bienal de Venecia en 2009, con su sugerente título, buscaba poner el foco en la necesidad de que el arte se ocupe de visibilizar la violencia en México: de qué otra cosa hablar sino de eso. Margolles planteó distintas instalaciones para las que utilizó residuos de ejecuciones y sangre recogidos en el lugar de los asesinatos y los llevó al corazón de Europa, a un evento tan importante en la cartografía de la colonialidad cultural como es la Bienal. Delante del palacio Rota Ivancich expuso una bandera pardusca por la sangre coagulada. Dejó una sala vacía en la que había solo una persona que lavaba cíclicamente el suelo con una mezcla de agua y sangre mexicana.

Asimismo, intervino el Pabellón de los Estados Unidos, tapiando puertas y ventanas con telas empapadas en la sangre de personas ejecutadas en la frontera entre este país y México. Abordó un tema incómodo que parece inoportuno, pero es ese estar “fuera de lugar”, lo que para mí vuelve la propuesta tan potente. “México es un país que llora”, asegura Margolles (Bosco, 2009).

³ Así, la intervención artística que Salcedo llevó a cabo en agosto de 1999 fue en reacción al asesinato del periodista Jaime Garzón ocurrido días atrás. En julio de 2009, quince días después del asesinato de once diputados del Valle del Cauca, realizó una intervención con más de veinticuatro mil velas que se encendieron en la plaza de Bolívar. En octubre de 2016, ocho días después del resultado del plebiscito en Colombia que no refrendó los acuerdos de paz con la FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), la artista intervino también la plaza de Bolívar con *Sumando ausencias*, una acción colectiva en la que cientos de ciudadanos cosieron mil novecientos pedazos de tela con los nombres escritos en cenizas de mil novecientas víctimas del conflicto armado.

Abundan en nuestra América acciones artísticas que se proponen como reacción ante determinados sucesos del pasado que persisten en el presente y lo hacen en el espacio público. Tal es el caso, por ejemplo, del colectivo *Alfombra roja* en Perú (Melendo, 2020) y de las intervenciones performáticas en reacción a la negligencia judicial en la causa sobre las esterilizaciones forzadas llevadas a cabo en la década del noventa durante el gobierno de Alberto Fujimori cuando miles de mujeres y hombres fueron esterilizados sin su consentimiento⁴. Resuenan de nuevo las palabras de Agamben (2007) quien, siguiendo a Foucault, señala que la arqueología es la vía de acceso al presente, lo que supone prestar atención al pasado.

Las manifestaciones que se remiten a continuación materializan la noción de acontecimiento desde la referencia a una serie de rasgos como la decisión de proyectar en el espacio público, el trabajo con el archivo y el diálogo con otras dimensiones de la temporalidad que se articulan con los contextos del presente.

La acción de proyectar es un recurso que propone una reflexión sobre lo efímero, lo contextual, lo inmaterial; destaca su ser en proceso y plantea lo político como gesto que requiere alguien del otro lado: una mirada, para devenir como tal. La proyección tiene esa entidad del espectro, algo que alerta al transeúnte; se trata de algo que está “incrustado” y donde lo proyectado es reconfigurado por la propia descontextualización que aquella permite. Por su parte, las proyecciones no son nunca literales, presuponen, como dijimos, a un destinatario o destinataria que debe sumergirse, encontrar sentidos.

La proyección como aparición

Gabriel Orge es un fotógrafo cordobés que produce obras comprometidas con lo que ocurre en su presente. En esta dirección se recupera la serie *Paisaje crítico* (2012)⁵ por tratarse de un proyecto fotográfico a través del cual retrató distintas formas de producción local que

⁴ Véase: proyecto quipu <https://interactive.quipu-project.com/#/en/quipu/intro>.

⁵ La serie fue exhibida en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa de Córdoba, en 2012. La exposición se tituló *Poetas en tiempo de escasez* y fue organizada por el Instituto Goethe a partir de una curaduría de Alfons Hug (Alemania/Brasil) y Paz Guevara (Chile/Alemania), quienes en una muestra colectiva invitaron a once artistas de ocho países a abordar la “crisis global” del sistema capitalista mundial.

han surgido como consecuencia de la crisis global y el sistema capitalista: el desmonte para el cultivo de soja, el trabajo precario, los mecanismos extremos de supervivencia y de vivienda, la economía paralela y la inmigración. El título plantea un juego irónico con la concepción de paisaje que habitualmente manejamos para contrastarlo con lo que la imagen cuenta. Los incendios en Córdoba que están sucediendo ahora mismo hablan de ese paisaje crítico al que se refería Orge en 2012.

El fotógrafo advierte que desde hace varios años trabaja explorando el paisaje a partir de su vínculo con el pasado y las ausencias que lo habitan⁶ y lo interviene proyectando retratos (que corresponden a distintos archivos) que evocan esas ausencias presentes sobre la textura del espacio. Es un gesto —frágil y efímero— impulsado por la necesidad de aparecer lo desaparecido, puntualiza Orge; una forma de resistir al olvido y activar la memoria a través de una acción que toma al territorio como soporte y al archivo como material de reflexión.

Apareciendo es una obra-proyecto que está siempre abierta a nuevos alcances dado que, como indica el propio Orge, lamentablemente la violencia no va a desaparecer. Se vuelve manifiesta esa mezcla de presente y pasado que poseen ciertas imágenes que alcanzan una condición de lo que en términos de Gérard Wajcman (2001) son ruinas, algo que no se deja olvidar pero que hay que hacerlo hablar. En dicho proyecto, el *apareciendo* de los rostros que emergen ratifica su condición espectral, y sugiere un hecho trágico detrás, una invisibilización forzada que busca ser restablecida por un tiempo acotado.

La obra —que a la fecha posee diversas apariciones— comenzó en 2014 con la proyección del rostro de Jorge Julio López, desaparecido por segunda vez en 2006 tras testificar en un juicio por delitos de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura en nuestro país. También hizo aparecer el rostro de Andrea López, desaparecida y víctima de la trata de personas en la localidad de Santa Rosa de la Pampa. Por su parte, en Córdoba hizo aparecer al joven Facundo Rivera Alegre, desaparecido por presunta violencia policial, sobre los muros del Palacio de Justicia donde se investigaba el caso⁷. Además ha proyectado a caciques indígenas o a miembros del pueblo qom, cuya imagen se fundió con el paisaje verde de Las Yungas, en la provincia de Salta, en homenaje a los nativos víctimas de masacres y campañas de exterminio.

6 Orge recupera como referente en su producción al artista polaco Krzysztof Wodiczko y sus proyecciones en espacios públicos para buscar escarbar en el tiempo y volver visible.

7 El lunes 17 de agosto de 2015 apareció en los muros de Tribunales II. Acción colaborativa del artista y el Colectivo de Jóvenes por Nuestros Derechos.

La resignificación que propone Orge de las imágenes de archivo con las que trabaja presenta, a mi juicio, un ejercicio contramonumental al tomar esas fotografías como archivos en un sentido casi físico que materializa una memoria punzante. Recupero el valioso concepto que propuso Richard (2020) en sus reflexiones sobre la crisis y el despertar en Chile —iniciado en octubre de 2019— en virtud de las copiosas intervenciones plasmadas en el espacio público, cuando acuñó la expresión “archivo vital” para dar cuenta de esa conformación de imágenes como acciones siempre en presente y siempre sujetas a las reformulaciones que su apropiación plantea.



Imagen 1: Orge, G. (2016). *Apareciendo a las autoridades ancestrales sobre el Lago Lácar*. Neuquén, Argentina.



Imagen 2: Orge, G. (2016). *Apareciendo a Rafaella Filipazzi y Miguel Ángel Soler*. Asunción, Paraguay

Hay algo inextricablemente performático en dichas acciones de memoria y en el caso de las intervenciones de Orge; se trata de trabajos con la imagen fotográfica que dan cuenta aquello que las lecturas fundamentales de Roland Barthes vaticinaron respecto al dispositivo fotográfico: toda fotografía materializa un ya no, un instante captado que se extinguió.

En este sentido, no resulta azaroso el título que Orge dio al proyecto: *Apareciendo*, donde la referencia al gerundio, a este estar siendo, tiene distintas connotaciones. Orge subraya que *Apareciendo* tiene que ver con que en las acciones en el espacio público, donde la proyección empieza a verse a medida que la luz del día comienza a atenuarse, la imagen proyectada se vuelve más luminosa y va apareciendo con mayor vivacidad (comunicación personal, septiembre de 2020).

Quisiera destacar ciertas experiencias de dicho proyecto que se plantean en reacción ante determinados escenarios y exhiben un modo de entender las prácticas artísticas como acontecimientos: aquí y ahora. Así, *Apareciendo a las autoridades ancestrales sobre el Lago Lácar* en la comunidad Curruhuinca

fue realizada en virtud de un viaje del fotógrafo a San Martín de los Andes en 2016, cuando fue convocado a la residencia de Manta. La proyección fue en colaboración con el lonko Ariel Epulef de la comunidad Curruhuinca.

Interpelado por el paisaje y sus pobladores y conmovido por los reclamos territoriales de las comunidades mapuches de la región, Orge proyectó sobre el paisaje dos retratos del siglo XIX de un hombre y una mujer que representan a las autoridades ancestrales de la cultura originaria.

En esta misma dirección en que se combinan hechos inesperados y la urgencia por posicionarse ante ellos, encuentro la proyección de *Apareciendo a Rafaella Filipazzi y Miguel Ángel Soler* en Asunción del Paraguay en septiembre de 2016. Orge llegó a Asunción para participar con el proyecto *Apareciendo* de una exposición en el Museo del Barro el mismo día en que fueron identificados los restos de Rafaella Filipazzi y Miguel Ángel Soler, tras treinta y ocho años de estar desaparecidos por la dictadura de Alfredo Stroessner. Fue ese suceso lo que movilizó a la proyección de sus rostros, lo cual conformó un acontecimiento que vuelve visible el presente del pasado.

Por su parte, cabe también mencionar la proyección en un edificio de Córdoba de la imagen de Santiago Maldonado cuando se cumplieron treinta días de su desaparición en agosto de 2017, lo cual plantea el compromiso con el tiempo presente, una urgencia que impone la realidad ante el devenir de los acontecimientos. Según Orge, la intervención se volvió una vía para un reclamo de justicia. Subraya que las intervenciones son efímeras pero que no se agotan en esa acción ya que toman otras formas y otras materialidades, continúan en la circulación del registro espontáneo y colectivo por las redes, por los medios y también por las réplicas de los individuos o colectivos que se las apropian. Similar intención puede leerse en la proyección de *Apareciendo a los 34 compañeros detenidos desaparecidos* junto a los treinta mil sobre la fachada de los Tribunales Federales en la ciudad de Córdoba durante la vigilia del comienzo del juicio a los represores, hace unos días, el 8 de septiembre de 2020.

Reaccionar ante las emergencias traza modos en que lo artístico puede ofrecer estallidos.

Acontecimientos como estallidos

Al igual que Gabriel Orge, el colectivo chileno *Delight Lab* recurre a las proyecciones en espacios abiertos —tanto en el paisaje como en espacios urbanos— y también acude a la proyección de rostros; a diferencia de Orge, en algunos casos utilizan palabras que proyectan, en una apuesta a la escala y a su reconfiguración para transformarlas en imágenes polifónicas.



Imagen 3: Delight Lab (2018). *Sin título*. Santiago de Chile, Chile. Intervención lumínica con motivo del asesinato de Camilo Catrillanca.

Los hermanos Andrea y Octavio Gana junto a Marco Martínez integran el colectivo *Delight Lab*, estudio que en sus intervenciones utiliza la técnica del *mapping*. El colectivo adquirió notoria visibilidad y se viralizaron en las redes sus proyecciones en el marco de las intensas revueltas y movilizaciones sociales acontecidas en octubre de 2019 en Chile cuando realizaron intervenciones lumínicas que acompañaron el estallido en un lugar neurálgico como era la Plaza de Baquedano, sobre la Torre Telefónica en Santiago de Chile. Sin embargo, antes propuso intervenciones de disenso y visibilización mediante las que desplegó un diálogo estrecho con el pueblo mapuche en el que atendió a las demandas tanto políticas como territoriales del movimiento de resistencia indígena.

8 Camilo Catrillanca, de 24 años de edad muere por un impacto de bala en la cabeza producto de la represión del grupo Táctico de Carabineros en la comunidad de Temucucui, Chile. Era un dirigente reconocido en la comunidad, nieto del lonko (líder Mapuche) Juan Catrillanca.



Imagen 4: Delight Lab (2019). *Ngen ko, espíritus del agua*. Osorno, Chile.

Cabe aquí consignar que el día del asesinato de Camilo Catrillanca⁸ —ocurrido el 14 de noviembre de 2018— proyectaron en la Torre Telefónica una imagen del comunero mapuche junto con el verso “Que su rostro cubra el horizonte”, de Raúl Zurita. Abundan en sus intervenciones las referencias intertextuales que provienen de la literatura y del arte.

Asimismo, en julio de 2019 *Delight Lab* realizó junto a Corporación Traitraico *Ngen ko*, espíritus del agua, una serie de proyecciones lumínicas en el río Rawe y en las torres de aguas de ESSAL⁹ de Osorno, días después y en reacción al derramamiento de petróleo ocasionado por la empresa que dejó a gran parte de la ciudad sureña sin abastecimiento de agua potable en julio de 2019.

⁹ Empresa de Servicios Sanitarios de Los Lagos (ESSAL) ofrece servicios de agua potable y recolección de aguas residuales en el sur de Chile.

Por su parte, el colectivo realizó otra acción definida por ellos como una “obra de intervención lumínica de activismo socioambiental” que se llevó a cabo cuando el parlamento discutía el proyecto de reforma constitucional que buscaba consagrar el agua como bien de uso público y que finalmente fue rechazado por el Senado. Projectaron mensajes en mapudungun y español como “Püllü Lewfü Trepepetüñge”, “Los espíritus del agua nos devuelven la conciencia” y “Contaminar una fuente es contaminarlas todas”, así como imágenes referentes a la cultura tradicional mapuche.

Según señala María José Barros¹⁰ (2020), las intervenciones realizadas en el territorio mapuche buscan crear conciencia en torno a la lucha por las aguas libres liderada por distintas comunidades mapuches y organizaciones sociales del país. Subraya Barros que el modelo de gestión de aguas en Chile —impuesto durante la dictadura— es un ejemplo de la neoliberalización de los recursos naturales, que se busca en distintas partes del mundo como si de una mercancía se trataran, donde los derechos al agua han sido privatizados y muchas empresas beneficiadas con escasas regulaciones en el acceso a mares y ríos¹¹.

Volvamos a octubre de 2019, cuando el colectivo habitó el estallido social masivo que tuvo al espacio público como plataforma de contención, agrupación y lanzamiento¹². En aquellas jornadas de lucha podía leerse: “No son \$30 pesos son treinta años”, en referencia a que la causa inmediata del despertar fue el alza en la tarifa del sistema público de transporte de Santiago que

10 La autora destaca el trabajo del francés Philippe Echaroux y su uso de la luz como medio de expresión en sintonía con las obras aquí analizadas. Echaroux propuso una intervención emplazada en los bosques del Amazonas de Brasil como acto de resistencia en contra de la tala de árboles que afecta al pueblo suruí.

11 Recientemente, y con ocasión del *We tripantu*, el colectivo propuso *Ngen Kintuantü, fuerza espiritual que busca el sol*, secuencia de proyecciones lumínicas emplazadas en el río Pilmaiken, donde la empresa estatal noruega Statkraft pretende construir dos centrales hidroeléctricas. En un claro gesto de solidaridad con los Lof en resistencia del río Pilmaiken, liderados por la machi Millaray Huichalaf, el colectivo se ha propuesto difundir la relevancia espiritual que este caudal —amenazado por la construcción de los proyectos hidroeléctricos en Osorno y Los Lagos— posee para la cultura mapuche-williche. (Barros, 2020).

12 Quisiera destacar aquí un proyecto fotográfico que trabaja en la dirección de lo que Richard (2020) llama “archivo vital” y que tiene particular relevancia de cara a la instrucción que se dio de limpiar las paredes de la ciudad de Santiago borrando esas cicatrices vitales. *La Ciudad como Texto* abarca casi 2.4 kilómetros de extensión, y está conformada por ciento treinta y seis fotografías contiguas que capturan la vereda sur de La Alameda, desde la calle Seminario hasta Nataniel Cox, del día número treinta y seis de las protestas iniciadas en octubre de 2019. Carola Ureta Marín, es la creadora del proyecto.

entró en vigor el domingo 6 de octubre de 2019; centenares de estudiantes se organizaron para realizar actos de evasión en el metro de Santiago. Días después se desencadenaron una serie de masivas manifestaciones y graves disturbios originados en la capital y propagados a todas las regiones de Chile, tomando la ciudad neoliberal como escenario de la revuelta.

En ese contexto, el colectivo *Delight Lab* realizó proyecciones en la Torre Telefónica¹³, ubicada a pocas cuadras de la Plaza Italia —o Plaza Baquedano rebautizada Plaza de la Dignidad— que iluminaron frases como: “No estamos en guerra. Estamos unidos”, “¿Dónde está la razón?”, “¿Qué entiende Ud. por Democracia?¹⁴”, “Chile despertó” y “Por un nuevo país”.

Siete consignas fueron proyectadas por el colectivo en medio del “despertar chileno” y ante la represión militar y policial. La ciudad fue sorprendida cada



Imagen 5: Delight Lab (2019). *Chile despertó*. Santiago de Chile, Chile.

¹³ Subrayo la observación de Richard (2020) quien en su conferencia sobre el arte en tiempos de emergencia destaca que es estratégica la elección de la Torre Telefónica como superficie de proyección, pues se trata de un edificio emblemático de la arquitectura liberal de Santiago. Durante diez años fue la torre más alta de la ciudad, símbolo urbano del mundo de las empresas y corporaciones. Así, Richard atribuye tres razones de la elección de la torre para las proyecciones: por su altura; por ser símbolo del neoliberalismo y porque está ubicada en la Plaza de la Dignidad en la que convergieron las movilizaciones en octubre.

¹⁴ Este interrogante resulta intertextual al poder vincularlo con la intervención urbana que realizó en tiempos dictatoriales en Chile el artista Alfredo Jaar en la serie *Estudios sobre la felicidad* (1979-1981). Colocó en carteles publicitarios la pregunta “¿Es usted feliz?”.

atardecer con estos contundentes mensajes proyectados durante las siete noches que duró el toque de queda, en una poética que conjugaba la monumentalidad con la evanescencia y la inmediatez como medios del arte para reaccionar ante la inminencia. Una poética que advierte, también, que no hay modos y retóricas prefijadas sino una multiplicidad de recursos en que lo político se materializa en las artes contemporáneas.

Recupero nuevamente el concepto “archivo vital” propuesto por Richard (2020a; 2020b), referido a las revueltas en el sentido de depósito de retazos, eventos, sueños, experiencias, conocimientos, pasiones, etc. registrados, que a su juicio deberían conservarse en el recuerdo.

Cuando digo ‘conservar’ me refiero a que deberíamos ‘aferrarnos’ u ‘ocuparnos’ de la memoria que debería seguir disponible (ahora no es posible [en Chile] canalizar la energía que convirtió esa revuelta en una expresión pública) para poder reinterpretarla más tarde. El ‘archivo’, está formado por material incluido en una fuente documental que conserva los vestigios de lo que se ha registrado. Evita la destrucción de su poder y su latencia (Richard, 2020a, s. d.).

Con latencia, se refiere la autora a la que media entre las huellas del pasado y su futura conversión en nuevas formas que transfigurarán su recuerdo.

Por eso es importante asegurarse de que el repertorio de prácticas y conocimientos personificados durante la revuelta no desaparezca y que se reconozca que la reaparición de estas fuerzas será diferente de los eventos del levantamiento de octubre de 2019, porque seguro habrá restos de esta confusión (Richard, 2020a, s. d.).

Las intervenciones seleccionadas en este trabajo para su análisis exhiben distintos alcances en que las acciones se plantean como reacciones que involucran la visibilización de la violencia desde sus múltiples aristas y que habilitan modos de réplica y apropiación a través de las redes sociales y un tráfico de imágenes que resulta también contemporáneo.

Gabriel Orge trabaja en su serie *Apareciendo* el aparecer de rostros que en distintas temporalidades fueron víctimas de la violencia. En este proceso, ha habido gestos de irrupción coyuntural establecidos por la urgencia de las circunstancias, como ocurrió con la proyección del rostro de Santiago Maldonado en agosto de 2017, o con la que realizó en septiembre de 2016

en Paraguay al tomar conocimiento de la noticia de que la Dirección de Memoria Histórica y Reparación del Gobierno paraguayo anunció los nombres de los dos primeros detenidos desaparecidos durante la dictadura stronista, cuyos restos fueron identificados en el país: la italiana Rafaela Giuliana Filipazzi, y el paraguayo Miguel Ángel Soler, secretario general del Partido Comunista.

También *Delight Lab* reacciona ante determinadas emergencias como la que ocurrió con el agua en el sur de Chile, los atropellos sobre los derechos del pueblo mapuche, las contundentes revueltas sociales del año pasado, o la visualización de la ausencia de Estado en el marco de la crisis económica desencadenada por la actual pandemia. A este respecto, merece destacarse que las intervenciones tramadas por el colectivo en mayo de este año¹⁵ buscaron ser cegadas con luces anónimas para impedir su legibilidad, lo que expone la potencia de ciertas acciones como las aquí referidas de iluminar lo que busca ser ocultado.

El recorrido propuesto permite identificar las distintas aristas de la insurgencia, del despertar en Chile. Como señala el filósofo Franco “Bifo” Berardi (En Quesada Aracibia, 2019), esta insurrección responde a caracteres compartidos en otras latitudes de repudio al absolutismo capitalista de esta época, a la desigualdad producida por la globalización neoliberal. Según sentencia una de las inscripciones en las paredes de Santiago de aquellos días: “No era depresión, era capitalismo”. Berardi subraya que por su formación epistémica fundamental, el capitalismo no puede salir del paradigma económico del crecimiento, de la expansión, pero la expansión ilimitada ya encontró los límites de la naturaleza física del planeta y de la naturaleza psíquica de la esfera humana. Basta mirar las fotografías de Gabriel Orge en su serie *Paisaje crítico* (2012) para constatarlo.

En similar dirección apunta la lectura de Rojas (2019) sobre la coyuntura chilena, pero que hacemos extensiva al escenario latinoamericano *in toto*, sobre un régimen que se ha establecido y naturalizado a partir de los principios de la propiedad privada y el individualismo y donde prevalece una resignación cotidiana. Según Rojas, en la marcha masiva de octubre de 2019, en la anónima y festiva complicidad de bocinas y cacerolas, pareció suspenderse el individualismo competitivo, “la soledad del interés privado, el banal orgullo del emprendedor y el propietario, para sentirse parte de una sociedad cuyos debilitados vínculos aún existen” (2019, s. d.).

¹⁵ En mayo de este año el colectivo proyectó en la mencionada Torre en la ciudad de Santiago la palabra “Hambre”, acompañando la movilización de sectores populares que en tiempos de aislamiento obligatorio por la pandemia salieron a reclamar por la pobreza.

Para finalizar, quisiera aquí remitir al sugerente texto de Fernández Savater (2020) sobre lo que él llama el pensamiento crítico en la medida en que permite pensar un enlace posible con el potencial de las acciones artísticas a las que remití, a su impulso político y a la necesidad de que el arte se conecte con su acontecer, de que en palabras de Agamben “sea contemporáneo”. En el mencionado texto Fernández Savater (2020) critica a aquellas filosofías que olvidaron su potencial crítico. “Lo que hay es una desconexión del discurso con todo lo que lucha, todo lo que resiste, todo lo que no encaja y grita” (s. d.). El pensador señala que “la crítica que nos interesa tiene la vista en el oído” (s. d.). Se requiere entender la crítica como pensamiento de la pelea, como método de la crisis. Este es precisamente el potencial crítico que identifiqué en las proyecciones: impulsar la conformación de un acontecimiento para quien tenga los ojos bien abiertos.

Bibliografía

- Agamben, G. (2007). *¿Qué es lo contemporáneo?* Curso de Filosofía Teorética, Facultad de Artes y Diseño de Venecia. Recuperado de <https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>.
- Barros, M. J. (2020, 15 de julio). *Delight Lab* en Wallmapu: Descolonizando las miradas y las aguas. *Endémico*. Recuperado de <https://www.endemico.org/medioambiente-es-cultura/delight-lab-wallmapu-descolonizar-la-mirada-las-aguas/>.
- Bosco, R. (2009, 02 de julio). Sangre mexicana en Venecia. Teresa Margolles lleva a la Bienal la huella de la violencia del narcotráfico. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2009/07/02/tendencias/1246485601_850215.html
- Fernández Savater, A. (2020, 21 de febrero). El pensamiento crítico. *elDiario.es*. Recuperado de https://www.eldiario.es/interferencias/pensamiento-critico_132_1002801.html.
- Giunta, A. (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Groys, B. (2009). *La topología del arte contemporáneo*. Lápiz y nube [blog]. http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html.
- Groys, B. (2016a). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra.
- Groys, B. (2016b). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja negra.
- Melendo, M. J. (2020). La fotografía como recurso para una crítica del presente. Entrevista a Gabriel Orge. *Otros Logos. Revista de Estudios Críticos*, (11). Recuperado de http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0011/14_2020_Melendo.pdf.

Quesada Arancibia, M. J. (2019). La revuelta en sí misma es un acto terapéutico. Entrevista a Bifo (Franco Berardi). Recuperado de <https://latinta.com.ar/2019/11/revuelta-acto-terapeutico/>.

Richard, N. (2020a, 21 de septiembre). *¡Chile despertó! Las complejidades de un devenir interrumpido por la pandemia* [conferencia]. Museo Reina Sofía. Madrid, España. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/chile-desperto-complejidades-devenir-interrumpido-pandemia>.

Richard, N. (2020b, 28 de septiembre). *El arte en tiempos de emergencia* [conferencia]. Museo Reina Sofía. Madrid, España. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/arte-tiempos-emergencia>.

Rojas, S. (2019). *¿Qué nos está sucediendo?* Facultad de Artes, Universidad de Chile [sitio web]. <http://www.artes.uchile.cl/noticias/159002/opinion-que-nos-esta-sucediendo-por-sergio-rojas>.

Ureta Marín, C. (2020). *La ciudad como texto* [instalación virtual]. La ciudad como texto. <https://www.laciudadcomotexto.cl/>.

Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu.

Cómo citar este artículo:

Melendo, M. J. (2021). ¿De qué otra cosa podríamos hablar? Acontecimientos artísticos que irrumpen ante las emergencias. *AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33502>.

Del boceto a la tesis. Investigación artística en la composición musical a partir del estilo

From the sketch to the thesis. Artistic research in musical composition based on style

Luis Pérez Valero

Universidad de las Artes
 Guayaquil, Ecuador
luis.perez@uartes.edu.ec
 ORCID id: <https://orcid.org/0000-0001-7503-0042>

Resumen

El compositor-investigador hoy en día se acerca a su producto artístico desde perspectivas teóricas para comprender la dimensión de su creación. La presente ponencia expone el avance parcial de un trabajo de mayor envergadura. Como problema se detectó la ausencia de métodos de investigación en artes en estudiantes avanzados de composición para definir su propia música; a partir de ello, se buscaron alternativas que, desde otras áreas como la estética y el análisis musical orientasen hacia el estilo como objeto de la investigación artística. Son nuestros objetivos exponer y describir estrategias que permitan al compositor-tesista argumentar su estilo, desde elementos objetivos a partir del imaginario personal. La metodología fue autoetnográfica: registros de campo, grabación de sesiones de clases, reflexión individual y colectiva, así como talleres para la revisión grupal de productos artísticos; cada alumno llevó una bitácora de creación sobre su propio proceso de creación y definición estilística. Como resultado parcial se considera que la gestación de una memoria personal permite autodefiniciones en la búsqueda de una voz personal que pueda a la vez ser evaluada por pares académicos.

Palabras claves

Investigación en artes, Composición, Estética de la música, Análisis musical



Abstract

The composer-researcher nowadays approaches his artistic product from theoretical perspectives to understand the dimension of his creation. This presentation presents the partial progress of a larger work. As a problem, the absence of research methods in the arts was detected in advanced composition students to define their own music; Based on this, alternatives were sought that, from other areas such as aesthetics and musical analysis, oriented towards style as an object of artistic research. Our objectives are to expose and describe strategies that allow the composer-thesis writer to argue his style, from objective elements from the personal imagination. The methodology was autoethnographic: field records, recording of class sessions, individual and collective reflection, as well as workshops for group review of artistic products; Each student kept a creation log about their own process of creation and stylistic definition. As a partial result, it is considered that the gestation of a personal memory allows self-definitions in the search for a personal voice that can at the same time be evaluated by academic peers.

Key words

Research in arts, Composition, Aesthetics of music, Musical analysis.

Introducción

El compositor-investigador en un momento se despoja del velo creador y enfrenta el reto de escribir sobre el arte que realiza. En la academia, la tradición ha sido que el crítico o el musicólogo se acerque al objeto artístico; no en vano, su formación transcurre a través de estudios teóricos y a veces prácticos para comprender en toda su dimensión lo que contiene el objeto artístico: técnicas de análisis, estrategias de argumentación, sustento teórico, son apenas algunos de los esbozos que dispone. En el caso del compositor, la proyección del pensamiento del artista está latente en la producción de la obra de arte, pero en el campo de la investigación artística es esencial el acercamiento a la escritura, exposición y debate académico de los contenidos realizados.

El oficio de la composición musical es loable; como creador posee un imaginario que varía entre artistas, escuelas y centros de creación, cada uno con sus propios procesos de articulación y flujo de trabajo. Cuando se saca al compositor de su medio natural hacia la investigación suelen ocurrir tres cosas: la primera, rechazar por completo el nuevo espacio de trabajo: la escritura, la reflexión sobre la composición; la segunda, terminar siendo asimilado al nuevo campo, en muchos casos absorbido por los estudios etnomusicológicos, dedicados a la elaboración desde catálogos de archivos, revisión de metodologías, escritura de libros; la tercera, realizar el ejercicio de investigación de manera equivocada.

Por ser una investigación en proceso, se ha estructurado la ponencia en varias partes con un cierto grado de avance: i) la relación entre investigación musical, investigación artística y composición musical; ii) dos breves casos de estudio que sirven de referencia; iii) el marco teórico y metodológico en una investigación artística con estas características; y iv) conclusiones parciales¹.

¹ El presente trabajo forma parte del proyecto “Producción musical en tiempos de pandemia. Reinención de los modos de hacer música”, inscrito bajo el código VIP-2020-050 en la Universidad de las Artes.

Planteamiento del problema: sobre investigación musical y composición musical

Musicólogos y compositores pueden convivir en un mismo espacio y línea de tiempo sin encontrarse jamás. La actividad de cada uno es diametralmente opuesta, pero relacionada. Ambas disciplinas tienen a la música como centro de sus actividades, pero en ámbitos distintos de acción: una busca en archivos, en partituras, en fondos documentales y su principal medio de comunicación es la palabra; para la otra, la creación y las técnicas de composición son pilares de la creación artística.

Pese a ello y, desde que en América Latina las artes han ingresado al claustro universitario, se ha hecho indispensable que los artistas, en este caso, los compositores, justifiquen el tiempo y dinero que obtienen los centros de educación superior para la investigación (Borgdorff, 2010). Investigar no es crear, así como crear no implica necesariamente investigación. Esto ha traído de suyo que el ámbito de “investigación en artes” en el ámbito musical sea manejado como “investigación musical” o “investigación artística en música” (Pérez Valero, 2019).

Cuando revisamos los métodos desde los cuales se ha sustentado este nuevo campo de experticias, vemos que la autoetnografía pertenece a la etnografía y que, por ende, hay más similitud con la etnomusicología que con un método de investigación artística *per se*². La musicología tomó sus métodos de la historia, la etnomusicología de la etnografía; en la actualidad, los estudios de la producción musical se están sustentando en una colaboración, hasta el momento armoniosa, entre los métodos desarrollados por la musicología y la comunión de tecnología y el vocabulario técnico de la producción musical. Sin embargo, al enfrentarnos a la composición musical como acto de creación, observamos que este continúa siendo un campo que se legitima por separado.

López Cano (2020) en diversos momentos ha dicho que se habla más de fútbol que de música; coloca además un ejemplo muy elocuente: un buen comentarista puede ser una mente brillante descifrando estrategias de fútbol y, sin embargo, jamás haber pateado una pelota en su vida. El futbolista por su parte está ahí, en la cancha, dando lo mejor de sí para la jugada

² En América Latina, la historia de la musicología es relativamente breve comparada con la producción hecha en Europa; además, es interesante destacar cómo al revisar el Sadie y Terryll (2004) nos encontramos con una narración por regiones. De cierta manera, la musicología en general, se desliga de lo estrictamente disciplinar.

magistral y, a pesar de ello, al ser entrevistado no posee las capacidades de expresión verbal para explicar lo que hizo. Esto no es grave, son áreas de experticias diferentes. Otro ejemplo y esta vez, más cercano a nuestra área: la compositora e investigadora Isabel Aretz (1999) confesó en una entrevista que, viendo que el mundo pianístico era altamente competitivo en Buenos Aires de los años treinta y, siendo la etnomusicología una nueva disciplina, decidió cambiar las siete horas que pasaba frente al piano por siete horas intensas dedicadas a la investigación en todo su espectro: búsqueda de informantes, análisis organológico, redacción de borradores para artículos, conferencias y libros.

En la doble faceta de compositor y musicólogo, se corrobora la distancia a nivel de intereses que hay en cada gremio. Después de cerrar un doctorado en musicología y tratar de reencontrarme con los compositores descubrí, con cierta pena, que eran pocos los creadores capaces de hablar con propiedad y objetividad de su propia obra; esto confluyó con mis experiencias como docente en un seminario de “metodologías en investigación musical” para compositores³. Durante la preparación del programa de estudios observé que el contenido era una exposición de métodos de investigación que eran utilizados por etnomusicólogos.

Otro problema es la generación de productos. El compositor genera varios: la partitura en caso de trabajar en ese formato, el archivo sonoro en el caso de la música electroacústica, el vídeo, el concierto tradicional que además debe ser respaldado por una grabación óptima, un programa de mano, una reseña crítica y la publicidad. Hasta acá, nada que no sea igual a cualquier artista plástico. El meollo del asunto viene cuando se pretende equiparar estos resultados con la investigación. El producto de investigación tiene una tradición que en los últimos años se sustenta en el artículo indexado y, en menor medida, en el libro sometido a revisión por pares; se debe exponer el avance en simposios y congresos cuyo resumen también ha sido previamente evaluado. Por lo tanto, el compositor que pretende el camino de la legitimación académica se encuentra con que sus experticias fueron desarrolladas en el ámbito de la creación musical, no en la investigación. En este sentido, debe comenzar a nutrirse de herramientas de investigación, cuyo campo más cercano pertenece a la etnomusicología.

³ Seminario de posgrado: Métodos de investigación musical. Universidad de las Artes del Ecuador, agosto de 2020.

Primera aproximación: breve definición de la composición musical y su didáctica

Una composición musical es una obra artística autónoma, que puede involucrar discusiones de carácter extramusical; su creación está condicionada por la experiencia personal y profesional de su creador, es por ello que, el nivel de profundidad en la exploración técnica y estética de la obra estará determinado por las habilidades y herramientas del compositor. Igualmente, en el caso del oyente, este dependerá de su educación musical, cultural y estética para enfrentarse al objeto sonoro que es reproducido por los intérpretes. El compositor crea un estímulo personal que es direccionado en función de la época, contexto histórico, económico, político y social en que le ha tocado desempeñarse (Schaeffer, 1976).

La composición contemporánea puede o no verse afectada en la actualidad. De hecho, la música es categorizada dentro de las grandes corrientes sociales, políticas e históricas. En este sentido, está sumergida en las manifestaciones artísticas y en el avance científico de un contexto. Pese a ello, conserva su propia autonomía en la medida que las otras manifestaciones así lo desean. Al respecto, la música contemporánea no ha logrado formar parte de los repertorios tradicionales y salvo esfuerzos de festivales muy puntuales no es una música de consumo masivo. A pesar de los nichos en los que está colocada, posee múltiples formas de expresión y, para quien no conoce los lenguajes, estas pueden parecer no tener relación entre ellas.

En consecuencia, la música contemporánea posee líneas estéticas y amplia variedad de técnicas; paradójicamente, no es igual la proporción de trabajos teóricos dedicados a la nueva música. A partir de esto, el panorama de la música contemporánea se aprecia fragmentado y durante muchos años su mejor definición estuvo bajo el manto de la postmodernidad.

La didáctica de la composición ha partido de la enseñanza de obras del pasado, sus formas y su estilo. Schäffer (1976) no subestima este proceso de aprendizaje, pero lo cuestiona en el sentido de que los compositores del pasado afrontaron y resolvieron los problemas estéticos y técnicos de su tiempo. Consideramos que, al igual que las Bellas Artes debe haber un estudio de las obras del pasado, pero su prioridad no ha de estar por encima de las manifestaciones musicales de los contemporáneos. De acuerdo a esto, las principales fuentes están en partituras, grabaciones, vídeos y festivales de compositores activos de nuestra época. Pero la elaboración de productos académicos que den fe de un proceso de investigación es algo relativamente

nuevo, sobre todo, cuando se trata de la redacción del documento escrito y su confrontación con evaluadores académicos. Una alternativa que se propone desde la investigación artística en composición musical es afrontar la discusión y el análisis del propio estilo del compositor a partir del método autoetnográfico (López Cano y San Cristóbal Opazo, 2014; Holman Jones, 2007; Adams, Jones y Ellis, 2015).

Sobre el marco teórico en relación al estilo

Uno de los conceptos que más le cuesta al tesista de composición es definir en palabras en qué consiste su estilo. Sumergido en un proceso de creación de nuevas obras, el estudiante de composición no está interesado en la textualización o verbalización de sus procedimientos, técnicas o estilos. Para cualquier historiador y crítico de arte las *Las señoritas de Avignon* (1907) marca un antes y un después en la historia del arte; Picasso dejó casi mil bocetos que demuestran una búsqueda en forma, composición, proporción y dibujo de lo que fue el resultado final. Paradójicamente, se han escrito miles de artículos y libros sobre esta obra, pero Picasso solo escribió una sola palabra: Picasso. Es evidente que el artista malagueño no necesitaba un título de licenciado o doctor en Bellas Artes; pero el compositor que desea ser legitimado por la academia debe enfrentarse a la redacción de un documento escrito en el que deje claro, en palabras, cuál fue la ruta que siguió para generar la composición.

En este sentido, el estilo en música permite relacionar los sonidos, su manipulación y decodificación por un grupo de individuos. Meyer (2016) propone la siguiente clasificación: a) el sistema con algunas combinaciones posibles; b) los posibles que son plurisituacionales, en la medida en que respeten los límites; c) las combinaciones únicamente en cierta forma; d) los casos a, b y c se someten a las reglas del sistema; e) las relaciones están determinadas por el contexto de cada obra concreta, así como del sistema estilístico general. Esto decanta las posibilidades de expectativa y sucesión del sonido. Es en esta relación entre marco teórico y estilo donde en el trabajo con la práctica artística debe aparecer la voz del investigador-artista con una visión crítica. Debe existir conexión entre la orientación teórica y la propuesta artística. La reflexión que se hace debe invitar a una posterior acción artística. Desde una posición crítica la teoría permite tener la visión del músico y no la del filósofo o de quien se toma la teoría; es construcción teórica para la acción artística.

La claridad conceptual permite ahorrar tiempo y energía. Mientras más delimitado y sesgado sea el ámbito teórico, más fácil será aplicar los campos teóricos al objeto de estudio. La propuesta artística moldeará y direccionará todo lo referente a la parte teórica. Es por ello tan importante conocer cuál es el formato de nuestra propuesta artística: divulgativo, espectáculo o experimental.

En consecuencia, la partitura es un espacio de exploración que tiene tres aspectos independientes y a la vez entrelazados: la praxis interpretativa, los modos de escucha y la composición en sí; cada uno exige una manera particular de aproximarnos a ella. Cuando un género musical está establecido el escucha está preparado para encontrar indicios claros del fenómeno musical: si es una balada, esperamos oír una melodía con notas largas, tempo lento; si es una fuga esperamos escuchar el intrincado contrapunto. En este sentido, ejercen mucha influencia los tópicos musicales que nos direccionan en torno a lo que esperamos escuchar (Sans, 2020).

Con frecuencia, es en el marco teórico en donde los estudiantes de arte no encuentran cómo delimitar el contenido del trabajo. Si bien algunos trabajos tienen un grueso porcentaje de contenido en este ámbito, a veces, nos encontramos con ideas superfluas o, por el contrario, muy interesantes, pero sin relación directa con el tema de trabajo. Esto que suele llamarse “irse por los bordes”, no debe pasar en el marco teórico; por el contrario, debe ser el área mejor delimitada de cualquier trabajo, porque desde allí el compositor nos hablará de lo que aspira que sea obra.

En los trabajos en los cuales se vinculan composición e investigación, el marco teórico es prestado desde la musicología. Los antecedentes se concentran desde la producción teórica que se ha publicado hasta las técnicas musicales que tienen referencia con la línea estética del compositor-investigador. En esta última parte, el estudiante debe tener acceso a partituras y música de la más reciente creación. Entonces, el marco teórico lejos de ser un dolor de cabeza es nuestro marco referencial desde el cual hablaremos.

Distinguimos, entonces, antecedentes teóricos y antecedentes artísticos. Los antecedentes teóricos hacen referencia al material textual: libros, artículos, páginas web, conferencias, entre otras, en donde musicólogos, compositores y críticos dejan una huella verbal por escrito o por vídeo sobre el ámbito de acción teórica. En esta parte del trabajo son tan útiles los aportes dados desde la musicología como algunos textos escritos por compositores que dedicaron algo

de tiempo a la reflexión (Boulez, 1984; Cage, 2011 y Feldman, 2012). Puede que el compositor no se adecue a las pautas de investigación musicológica, pero que desde la reflexión de su oficio sí pueda plantear importantes interrogantes o respuestas desde el ámbito de la creación.

Los antecedentes artísticos se sustentan con partituras, grabaciones y todo aquel objeto artístico que tenga referencia directa con la producción artística. Es habitual en el mundo del arte que el creador niegue sus influencias porque cree que con esa actitud se muestra al mundo como un genio. Admitámoslo, genios son pocos; por el contrario, celebremos el trabajo metódico de investigación, reflexión, búsqueda de datos y procesos de creación que son, al fin y al cabo, los mejores ejemplos a seguir.

Ahora bien, dentro del contexto de América Latina el acceso a partituras de reciente creación es difícil; por lo general, lo que funcionó en su momento a los compositores de mi generación que nos formábamos fue acceder a la partitura comunicándonos directamente con el compositor. Casi todos estaban dispuestos a que alguien escudriñara en sus partituras; pese a ello, el problema era otro. Así como América Latina carece de una red editorial de partituras, también muchos compositores carecen de criterios de edición musical; crear una obra no implica, necesariamente, que se conozca de edición musical.

Resumo en líneas generales los principales problemas que encontré revisando mi archivo personal con obras fotocopiadas del archivo personal de otros compositores: i) partituras manuscritas que, pese al esfuerzo del compositor, tienen notas difíciles de descifrar; ii) partituras que habían sido editadas en un programa de edición musical y, por lo general, estaban mal maquetadas, con compases mal distribuidos en sistemas y en ocasiones indicaciones que velaban notas; iii) en algunos casos, varias versiones de una misma obra porque cada una tiene modificaciones que no están sintetizadas en una edición final; iv) otras partituras que estaban correctamente transcritas, pero con correcciones a mano que se hicieron durante algún ensayo o montaje de la obra; v) partituras con técnicas extendidas que tienen errores de notación: el compositor propone con un mismo símbolo técnicas distintas o, una misma técnica con dos o tres símbolos distintos. Esto produce confusión en el analista y en el intérprete; para este último una partitura de Mozart termina siendo más apetecible porque sabrá que no hallará ambigüedades en la escritura. Todo esto se evita si el compositor somete su partitura a la revisión editorial de un copista o un editor musical.

Dos modelos previos de investigación en artes para la composición musical

Una de las maneras de presentar trabajos finales en composición musical es la del portafolio. Esta estrategia pedagógica permite al estudiante mostrar los productos finales que ha realizado a lo largo de la carrera. El portafolio puede ser un conjunto de obras acústicas, electrónicas o mixtas y puede venir acompañado de una memoria descriptiva; es ahí en donde los estudiantes encuentran más trabas: en el proceso de escritura. Se puede seguir un esquema muy sencillo como desglosar cada obra en: descripción general, explicación del proceso creativo, influencias y resultados. A continuación, presento dos modelos a modo ilustrativo.

1) Desde la etnomusicología.

Fabio Fuentes Hernández (2014) realizó una tesis que comenzó con una investigación de campo para recopilar materiales musicales que fueron analizados para después ser aplicados en una obra compositiva original. El tesista elaboró un conjunto de obras nuevas desde una aproximación etnomusicológica que no solo nos recuerda a los procedimientos realizados por otros compositores como Béla Bartók, sino que incluso, podemos señalarlo, como lo expresan López Cano y San Cristóbal Opazo, como una “investigación artística desde la etnomusicología” en la cual el investigador recopila, analiza, selecciona y reelabora el material musical para ser vaciado en una obra original.

El investigador en su búsqueda de antecedentes nos acercó a trabajos de la antropología para conocer quién es y en dónde está la etnia que plantea estudiar; tampoco descuida qué producciones artísticas han sido derivadas de proyectos semejantes; es decir, hay una revisión de lo que se ha investigado sobre la etnia. Algunas investigaciones son de carácter directo, es decir, que se centran en cuestiones musicales y otras menos directas, pero que igualmente atañen al estudio en cuestión. En este sentido, el compositor que se adentra a un trabajo semejante debe contar con las metodologías de un etnomusicólogo: debe saber recopilar información de campo, conocer procesos de grabación *in situ*, análisis musical, habilidades y herramientas efectivas de producción musical. El resultado final fue un conjunto de obras de cámara en las cuales se

incorporó el uso de instrumentos indígenas. En este sentido, dentro de la investigación artística en música debemos entender que una tesis no es la obra, sino un trabajo de investigación que conduce a la generación de una obra.

2) Desde la musicología sistemática.

El trabajo de investigación en artes en composición musical es como componer: hay un tema susceptible a ser sometido a variaciones, pruebas, modificaciones. Precisamente, lo más difícil de componer es la creación o elección del tema. Dependiendo de lo atractivo y de las cualidades del tema, se podrá vislumbrar un desarrollo interesante, aburrido o fallido de la composición. Un tema puede ser simple y generar complejidad en su desarrollo. Un tema puede ser complejo y, después de todo, ser muy simple de reelaborar. Todo lo anterior es aplicable a una tesis de cualquier carrera y en especial dentro del ámbito de las artes.

Tomemos por ejemplo la tesis de Jorge Díaz (2019), su trabajo versó sobre la politonalidad. El investigador buscó antecedentes teóricos sobre el tema y descubrió algo que intuitivamente ya sabía: existe poca información respecto al tema en lengua castellana. A partir de allí, decidió entrevistar a compositores para saber cómo usaban la técnica politonal; además, durante su pesquisa encontró que es difícil el acceso a partituras de reciente publicación, por no decir inexistente en el caso latinoamericano. El investigador hizo un levantamiento teórico y práctico que resultó en un tratado de politonalidad. Hasta aquí, observamos que ha hecho una búsqueda bibliográfica y documental que ha complementado con entrevistas semiestructuradas a compositores; como si fuese poco, somete la información a un análisis hermenéutico y técnicomusical: genera conceptos teóricos y prácticos para usar en la politonalidad; las entrevistas son analizadas y expuestas bajo una lupa dinámica y tenaz. En otras palabras, Díaz acudió a la etnografía para tener más claridad sobre su tema, en su análisis dialogan textos teóricos con compositores vivos. Además, el investigador propone una manera de analizar la música que es estilísticamente politonal; destaco esto último porque un compositor no tiene por qué proponer métodos de análisis de su música. Por último, Jorge aplica todos estos conceptos en una composición musical nueva para piano y realiza el análisis de su obra *Estudio politonal N°2, la muerte de los sueños*.

En el análisis de su *Estudio*, Jorge expone los materiales que usó y, si bien se centra en los aspectos melódicos y armónicos por razones obvias de su estudio, también nos habla de la forma y de la composición en general. Jorge no se limita solo a estos aspectos, sino que incluso argumenta acerca de las características a nivel de técnica pianística que propone en su obra. Termina con una serie de conclusiones dentro de las cuales, las más valiosas son las recomendaciones a la hora de afrontar un trabajo de composición politonal.

El ejemplo de la tesis de Díaz parte desde la musicología sistemática y hace un recorrido por la estética de la música para aportar más allá de una composición, un tratado de politonalidad. Ahora bien, nada de lo anterior hubiera sido posible sin la aparición del tema: politonalidad. Jorge Díaz no buscaba descubrir la politonalidad, pero, a raíz de sus pesquisas, expuso que la información estaba dispersa en textos académicos y que incluso, se prestaba a la confusión al momento de pretender sistematizar una práctica artística o teórica.

Esto nos lleva a preguntarnos: ¿sobre qué debe escribir el compositor tesista? Responder esta pregunta depende del objeto de estudio y de las exigencias institucionales. En primera instancia, la salida más fácil es cuando la obra ha sido producto de un arduo proceso de investigación, como en el caso de los trabajos de carácter etnomusicológico o de musicología sistemática: a una investigación exhaustiva, seguirá la creación de la obra que llevará su explicación en el escrito correspondiente. Cuando son obras experimentales para las cuales es menester la exposición y la presentación, será necesario escribir la parte teórica, ejecutar la parte práctica y, posteriormente, dar cuenta de los resultados obtenidos después de la ejecución de la obra. También el compositor tesista puede escribir sobre los procedimientos empleados, sobre el resultado técnico y estético obtenido e incluso, con una gran carga de subjetividad, podrá explicar el significado dentro de su mundo de la obra creada. Si se hace problemático escribir sobre esto cuando no se tiene el hábito, ¿cómo será la posible recepción de la obra?

Metodología y hábito

Es imprescindible que el compositor tenga un amplio conocimiento de las técnicas que va a utilizar en su obra o, por lo menos, haya experimentado con ellas a la manera de bocetos o pequeñas piezas. Un ejemplo es el creador que se aproxima por primera vez a la música

atonal y puede elaborar ensayos de composición para conocer el funcionamiento de la técnica, para tomar decisiones de carácter estético. Si esto se acompaña con un trabajo exhaustivo de escritura a través de un registro o diario de campo, podrán obtenerse resultados a corto plazo, dependiendo desde luego del empeño y la continuidad del trabajo.

En este sentido, uno de los aspectos que destacan López Cano y San Cristóbal Opazo (2014) es la reflexión continua sobre el tema, las posibles preguntas de investigación, las inquietudes y los procedimientos artísticos con sus resultados. Al respecto, se hace indispensable que el estudiante se familiarice con los procedimientos de recopilación de datos y de métodos cualitativos tradicionales como el cuaderno de campo, el desglose de notas, el diario, los registros y las reflexiones de campo; por lo tanto, así como el compositor ha de tener el hábito de sentarse frente a la partitura, también ha de desarrollar el hábito de la escritura para reflexionar sobre su propio proceso. Se hace incuestionable que se familiarice con los métodos de la autoetnografía que están en boga cuando se trata de trabajos de creación. Un ejemplo al respecto lo representa el congreso de la Universidad de Glasgow, *The Autoethnography of Composition and the Composition of Autoethnography*, en donde se tocan temas como enfoques autorreflexivos para la creación de música —que incluyen autoetnografía, música y o autoetnografía como sus metodologías relacionadas—, composición musical, composición de canciones y música popular, música y práctica creativa, fonografía, arte sonoro y estudios sonoros, interpretación como composición (por ejemplo, músicas semiimprovisadas), práctica como investigación artística en música, composición musical y pedagogía, así como aspectos relacionados con la producción de narraciones escritas sobre música para contextualizar su creación.

Igualmente, se pueden utilizar herramientas de nuevas tecnologías que permiten la autorreflexión y la consecuente autocrítica al proceso creativo, a través de la grabación de archivos de audio que pueden fungir como podcast, videoblog o *vlogging* para exponer bien sea, a la manera de desahogo, exposición informal e incluso por simple ocurrencia, el proceso creativo (López Cano y San Cristóbal Opazo, 2014). Todo lo anterior sirve para recopilar material e ideas que pueden aprovecharse durante la elaboración del informe final, memoria o tesis; también es un excelente material que puede ser recopilado para elaborar futuros proyectos de composición.

Desde la investigación artística se generan insumos, conceptos, miradas. El conocimiento que se produce a través de la experiencia creativa no se agota con la experiencia estética; es

transferencia del conocimiento fuera de la experiencia artística. Es importante que haya discurso que se pueda transmitir y compartir en formato escrito, vídeos, láminas, etc. Es un proceso de documentación, de reflexión sistemática, de elaboración de poéticas personales y originales a partir de la reflexión artística y de ejercicios de autoetnografía.

Normalmente, el tesista se enfrenta a dos caminos que ha de elegir: la composición y el posterior análisis de lo que hizo, o una investigación con todas las de la ley y que se vea refrendada en la composición. Disertemos brevemente sobre cada aspecto.

Hacer una composición y después justificarla desde el análisis presenta una situación tanto absurda: en muchas ocasiones, cuando el análisis pasa por las manos de un analista, este puede observar cosas que el propio creador no vio. Es decir, salvo que el escrito verse sobre la utilización de un tipo de material compositivo específico, o alguna técnica en especial, muchas veces el compositor tesista no encuentra las palabras adecuadas e incluso, el método ideal para vislumbrar la textualización de su obra. Cuando la composición es el resultado de un trabajo exhaustivo de investigación desde el ámbito de la etnomusicología, el compositor tesista debe esforzarse en organizar un discurso que avale el resultado estético a partir de los materiales. Este tipo de investigación tiene un aval muy fundamentado en Béla Bartók, quien hizo un trabajo de recopilación etnomusicológico muy valioso en Hungría, Transilvania, y otros países y redundó en su propio lenguaje compositivo.

También se pueden tener estupendos resultados cuando el compositor tesista enfrenta su trabajo de investigación desde la teoría de la música o desde la relación de la electrónica con la acústica, entre otros tópicos. La situación se complica cuando el tesista desea ahondar en trabajos de carácter interdisciplinar en donde la intertextualidad juega un rol preponderante.

Entonces, dado este preámbulo, ¿qué es investigar? Es en primera instancia la sistematización de teorías, métodos e interpretaciones que generan un nuevo conocimiento que, a su vez, puede ser discutido, debatido, legitimado o no dentro de un gremio; por ende, requisito *sine qua non* es que la metodología sea clara, precisa y rigurosa para que, desde un modelo argumentativo se puedan exponer los resultados. Es por ello que, especialmente durante la década del 2010, se generaron discusiones en las cuales el artista-compositor decía: “¡He investigado! ¡He ahí mi investigación!” y lo que señalaba era la partitura. El problema con la aproximación directa a la partitura como objeto de estudio es que, precisamente, cada investigador podrá hacer una lectura distinta a partir de su propia formación, intereses, teorías, métodos y preguntas de investigación.

El compositor de oficio tiene sus métodos y tiempos para la creación. Puede levantarse hoy y escribir durante seis horas seguidas, así como no escribir una sola nota en años. Esto no le puede pasar al compositor tesista, pues debe refrendar en un límite de tiempo su tesis y su composición. Desde este punto de vista, es indispensable un diseño de investigación y creación que visibilice los pasos necesarios para la realización de la investigación y del producto final.

Una investigación que redunde en una obra musical es inevitable que esté rodeada del aura de la etnomusicología. Es preocupante cómo, cada vez más, en algunas universidades e institutos de música prefieren el término “investigación musical” para referirse a una investigación que redundará en una obra artística, que usar la palabra etnomusicología (Sans, 2017). Toda herramienta desde el punto de vista musicológico redundará favorablemente en un trabajo correctamente fundamentado.

El problema radica en que en muchas ocasiones el compositor-tesista no tiene un hábito de trabajo metódico: toma el papel pentagramado (o la computadora) y comienza a trabajar a medida que va apareciendo “la inspiración”. En este sentido, trabajar desde el diseño de la obra permite exponer y delimitar la forma musical, el sistema, los materiales melódicos, rítmicos, instrumentales y texturales. En otras palabras, consiste en la exposición precisa y limitada de lo que usará el compositor para su creación.

De hecho, Piovani (2007), citando a Valles, habla del diseño estructurado y del diseño emergente. En el primero, nada se deja al azar; en el segundo, pueden suceder imprevistos que enriquecen la investigación. En este sentido, la investigación del compositor es una conjunción de ambos diseños: debe existir un diseño estructurado que permita en mayor o menor medida, la producción del trabajo de investigación que redundará en la composición. Por otro lado, la composición en sí misma, es el resultado de un diseño emergente: es inevitable que a lo largo del avance de la composición-investigación surjan aspectos que solo la experiencia del investigador permita incorporar o no a su trabajo: nuevas fuentes documentales, experimentos exitosos o fallidos, nuevos textos que arrojan luz u oscurezcan el tránsito.

Conclusiones

¿Cómo es posible subsanar el vacío de la relación entre investigación y creación? Lo ideal es que a lo largo de cada pensum de estudio se fomente el hábito de investigar, entendiendo como tal la construcción y generación de nuevos conocimientos, esto se consigue a partir de incentivar la lectura y la observación en aspectos que de forma cotidiana pasan desapercibidos. Otro tópico esencial es la generación de preguntas que indaguen o experimenten desde la creación a partir del estilo musical. No debemos olvidar: creación e investigación son dos procesos diferentes que pueden convivir por separado, pero que, en los últimos años, se observa un esfuerzo por conciliarlos.

Un punto de vista que debe considerar el compositor-investigador al momento de escribir es que su obra artística es susceptible a múltiples lecturas, de allí la importancia de definir el estilo. Por un lado, la lectura del público no especializado que puede alabar o destruir el valor técnico y la calidad estética de la obra musical. Por otro, la confrontación con el musicólogo, crítico o especialista, en cuyo caso puede haber o no una legitimación del producto final. Como si fuese poco, un posible aliado serían los músicos que interpretan su obra, quienes pueden hacer una interpretación magistral a nivel de praxis musical y, sin embargo, no tener idea de lo que el compositor trató de decir. Hay músicos que interpretan de manera formidable, pero al discutir sobre la música pueden tener puntos de vistas disímiles que también son válidos.

Una composición sola no es una investigación; por el contrario, puede ser un producto derivado de la investigación o incluso ser necesaria su creación para la investigación. Es por ello que no debemos olvidar que el documento escrito y la composición han de estar relacionados en función del público académico al que van dirigidos. Puede existir una fuerte contradicción entre lo que se verbaliza y lo que se pone en la partitura y, en muchas ocasiones, un musicólogo puede presentar un análisis de partitura más completo que el propio creador. Es por eso indispensable que el compositor-tesista tenga bien definido su marco metodológico, teórico y estilístico, porque a partir de esta relación podrá verbalizar el resultado de la partitura desde una aparente “objetividad”. Cuando no existe un baremo o rúbrica de evaluación los jurados pueden caer en discusiones interminables. Insistimos sobre la claridad del concepto artístico desde una lógica básica como que A implica B; el compositor-tesista ha propuesto una obra con ciertas características, para ello ha partido de una propuesta metodológica y de referentes teóricos que permean la obra.

Bibliografía

- Adams, T. E., Jones, S. H. y Ellis, C. (2015). *Autoethnography*. Nueva York: Oxford University Press.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en artes. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, (13), pp. 1-33.
- Boulez, P. (1984). *Puntos de referencia*. Madrid: Gedisa.
- Cage, J. (2011). *Silences: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Díaz, J. (2019). *Aproximación al politonalismo* [tesis de licenciatura, Universidad Nacional Experimental de las Artes], Caracas, Colombia.
- Feldman, M. (2012). *Pensamientos verticales*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fuentes Hernández, F. (2014). *Shihkakubi. Generación de una serie de obras a través de la elaboración de materiales sonoros basados en el estudio de las fuentes acústicas recopiladas en las comunidades de los indígenas Wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta* [tesis de doctorado, Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”]. Buenos Aires, Argentina.
- Holman Jones, S. (2007). Autoethnography. En G. Ritzer (Ed.), *The Blackwell encyclopedia of sociology* (pp. 22-35). Londres: John Wiley & Son.
- Meyer, L. B. (2016). *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza.
- Pérez Valero, L. (2019). Arte indexado/arte indeseado: la legitimación en artes en el ámbito de las universidades. En P. Cardoso (comp.), *Construcción ecléctica de los saberes* (pp. 66-83). Guayaquil: Universidad de las Artes.

- Piovani, J. I. (2007). El diseño de la investigación. En A. Marradi, N. Achenti y J. I. Piovani (Eds.), *Metodología de las ciencias sociales* (pp. 71-86). Buenos Aires: Emecé.
- Sans, J. F. (2017). ¿Musicología o investigación musical? *Estesis*, (13), pp. 3-17.
- Sans, J. F. (2020). Típicos tópicos tropicales. *El Oído Pensante*, 8(1), pp. 7-33.
- Sadie, S. y Tyrrell, J. (2004). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York: Oxford University Press.
- Schäffer, B. (1976). *Introduction to composition*. Cracovia: PWM.

Fuentes audiovisuales

- Aretz, I. (1999). *Los juegos de la cultura* [entrevista de M. B. Nuri]. Argentina, Tucumán. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Y9vPEPTrg4Y>.
- López Cano, R. (2020). *Pensar la música ahora* [conferencia]. ILIA 2020, Conferencias del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Ooi9uKQR7AA>.

Cómo citar este artículo:

- Pérez Valero, L. (2021). Del boceto a la tesis. Investigación artística en la composición musical a partir del estilo. *AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33503>.

Changos y burritos. Inflexiones locales del arte social

Changos and Burritos. Local Inflexions of a Social Art

Carolina Romano

Universidad Nacional de Córdoba

Córdoba, Argentina
carolina.romano@unc.edu.ar

Resumen

Esta ponencia realiza una aproximación a las inflexiones locales del arte social en Córdoba a mediados de la década del treinta. La estrategia es efectuar esa aproximación a partir de dos casos. Uno es el análisis de una nota crítica en la cual Miguel Gómez Echea cuestiona un arte de entretenimiento que fomenta el individualismo y capitalismo de la sociedad burguesa. El otro está conformado por una serie de cinco grabados elaborados por Mauricio Lasansky que tienen como protagonistas a changos y burritos. Esos grabados a su vez, se analizan en relación con la experiencia pedagógica que impulsa como director en la Escuela Libre de Bellas Artes de Villa María. Ambos casos permiten observar algunas de las tensiones que marcan los debates sobre el arte social en Córdoba. De tal suerte, el propósito del trabajo es identificar las inflexiones particulares de dos temas cruciales presentes en los debates nacionales e internacionales sobre el asunto: la responsabilidad de artistas e intelectuales en la construcción de un frente de lucha antifascista y el lugar del arte en la cultura.

Palabras claves

Arte social, Grabado, Antifascismo, Crítica al arte burgués.



Abstract

This paper makes an approach to the local inflections of a social art in Córdoba during the '30s. The strategy is considering this problem through two cases. One is the analysis of a critical note written by Miguel Gómez Echea against bourgeois art. The other is to consider five art pieces made by Lasansky and his pedagogical experience as a director in the Escuela Libre de Bellas Artes in Villa María. Both cases allow us to observe some tensions relative to the emergence of a social art in the local space. One as well as the other can be analysed in order to identify the particular inflections of the crucial issues that mark national and international debates on the matter in question.

Key words

Social Art, Printmaking, Anti-fascism, Art criticism.

Introducción: un caso de embestida de la crítica contra el arte burgués

A mediados de 1935 Miguel Gómez Echea, poeta y asiduo colaborador de *América Libre*, publica en la revista mencionada el artículo “Fernando Fader, maestro del arte burgués”¹. La nota puede considerarse como un indicio elocuente de los abruptos cambios de perspectiva que marcaron el debate sobre el arte en Córdoba durante la década del treinta. Si convenimos en que las pinturas de Fader habían sido consideradas como unas de las representaciones más acabadas del paisaje como sinónimo de identidad nacional, ese amplio consenso tenía una nueva embestida². Decimos nueva porque, desde mediados de la década del veinte, las ideas que apelaban a captar el *temperamento* de un país a partir de la representación de su naturaleza (Pinto, 1926) habían tenido críticas notables. Marta Fuentes observa uno de esos embates al reconstruir la crítica que los redactores de la revista *Clarín* efectúan ante posiciones como las que expresaba Octavio Pinto en el artículo “El paisaje de los argentinos”. De manera elocuente la autora alega que los intelectuales ligados a la revista fundamentaban su crítica hacia Pinto en un anhelo de mayor autonomía para el arte de su tiempo. Así, el núcleo de redactores de *Clarín* cuestionaba los argumentos de Pinto que postulaban al paisaje como “camino abierto hacia el alma” nacional (Pinto, 1926, p. 518) desde posiciones que promovían un arte moderno capaz de cuestionar la “sujeción mimética a un modelo externo” (Fuentes, 2016, p. 123).

La crítica que elabora Gómez Echea tiene argumentos de signo contrario, remarca la incapacidad de Fader de ir “más allá” de los aspectos formales de la pintura. De tal suerte, aun cuando estos casos por su singularidad impidan considerar los matices diversos y complejos que tuvo el debate acerca del paisaje permiten señalar ciertos rasgos representativos. Mientras la crítica vanguardista de mediados de los veinte en Córdoba cuestionó la articulación entre

1 El artículo es publicado a propósito de la organización de un homenaje a Fernando Fader, quien había fallecido el 28 de febrero de ese año. Gómez Echea comparte el homenaje al expresar que Fader era un gran maestro y un gran paisajista. Sin embargo, discute las apreciaciones de quienes avalan su obra como una producción indiscutible. Su perspectiva sobre el pintor radicado en Ischilín se diferencia de modo notable si la comparamos con los discursos proferidos en los actos de Homenaje de 1935. Volveremos sobre este punto al final del artículo.

2 Diferentes críticos desde finales de la década del diez hasta el momento de su fallecimiento se refirieron a Fader como una figura excepcional del género: “colosal artista argentino” (Castillo, 1919, p. 546); “genio máximo de la paleta” (Cugini, 1923, p. 73); “extraordinario paisajista argentino” (Martín Fierro, 1924, p. 5); “maestro de la pintura contemporánea” (Donnis, 1930, p. 148) o “gran maestro de los paisajistas argentinos” (Calderaro, 1932, s/d), por nombrar sólo algunos de los calificativos con los que diferentes figuras lo consagraron.

paisaje e identidad nacional en función de un proyecto que anhelaba una mayor reflexión sobre los aspectos intrínsecos de la representación visual; en la crítica de mediados de los treinta surgen cuestionamientos a dicha articulación por no ir más allá de los elementos formales que la configuran.

Volvamos a la nota de Gómez Echea. Lejos de ratificar la obra paisajística de Fader como la imagen por antonomasia de los rasgos elementales y característicos de la región, va a definirla como un arte de entretenimiento que fomenta el individualismo y capitalismo de la sociedad burguesa.

Valor entendido, Fader podía, con su paleta de matices sutiles pintar tres y cuatro veces un mismo paisaje, bajo cuatro luces distintas. Hermoso e inútil alarde. Y la sensibilidad aguzada que ponía en “atmosferizar” sus cuadros, le impedía ver más allá de los volúmenes, del clima, de la atmósfera, del ritmo o de la belleza del paisaje, cosas que, estando consustanciadas con el paisaje, necesitaban, para ser descubiertas, el espolique de una inquietud auténtica (Gómez Echea, 1935, p. 28).

La estructuración consistente de la composición y la destreza en la disposición cromática de la paleta para representar ciertas condiciones atmosféricas que habían consagrado a Fader como uno de los artistas más dotados —y cotizados— del género del paisaje en el país son, para Gómez Echea, valores plásticos insuficientes y superficiales. Es más, observa ese dominio técnico como un medio adecuado al gusto de la burguesía que, podríamos agregar nosotros, encuentra en esos tipos de tratamientos una visión idealizada de la vida rural. La segunda objeción de Gómez Echea (1935) radica en la función decorativa que asigna a los paisajes de Fader cuando, con sarcasmo, le recrimina no encontrar ningún contenido “fuera de sus árboles, sus surcos, sus caballitos y burros serranos, sus durazneros en flor” (p. 28). Esa falencia, desde su perspectiva, ubica las telas de Fader dentro de la escuela que distrae a las masas de sus problemas y sus circunstancias “transformándolas en vulgares romanticonas que se emboban ante un golpe de luz y proclaman la maestría del pincel” (p. 28). Concluye su nota afirmando que Fader, aun sin quererlo, realizó un paisaje solaz para una burguesía codiciosa que en los momentos finales lo abandonó en un rincón de Ischilín sin más afecto que el de sus hijos.

Wechsler (1991) observa que la obra de Fader modula de manera ejemplar la luminosidad impresionista y la solidez constructiva de rasgos académicos para representar la fisonomía de las personas, animales y plantas asociados al territorio de las sierras. Todos esos elementos conjugados generan una contemplación amable y accesible de la obra por parte del público de la época y le permiten describir la obra faderiana a partir de lo “regional no cosmopolita”. En relación con las observaciones precedentes Wechsler señala que la crítica epocal no pudo trascender el contenido explícito de lo representado en las pinturas de Fader ni tampoco relacionar el lenguaje de esas obras con una orientación ideológica (Wechsler, 1991).

La crítica de Gómez Echea (1935) es interesante porque indica que, a mediados de la década del treinta en Córdoba, se producen observaciones que rebasan las consideraciones sobre el tema y cuestionan el lenguaje utilizado por Fader como un límite que destina esas obras a un grupo hegemónico y reducido de intérpretes. Lo que Gómez Echea expone, al presentar la figura de Fader como “maestro del arte burgués”, es su incapacidad para instaurar al paisaje como un género capaz de vehicular contenidos, conectar a las masas con sus problemas y vincular la historia con el arte. Así, descalifica su pintura como un producto ornamental y, ligado a eso, la idea de artista como genio solitario con que la crítica lo había identificado e, incluso, mitificado.

Desarrollo: inflexiones locales del arte social en Córdoba

I.

Los argumentos señalados por Gómez Echea se desarrollan al tiempo que ciertas manifestaciones visuales modulan propuestas destinadas a sectores populares —al menos idealmente—. Lejos de intentar identificar u homologar aquel discurso crítico y las producciones de las cuales nos ocuparemos, pretendemos señalar la emergencia en el espacio de la crítica y de las artes visuales de nuevas formas para un nuevo destinatario: el proletariado. Para ello haremos una aproximación a través del análisis de cinco grabados que Mauricio Lasansky realiza entre 1936 y 1939 donde el espacio local y regional es el escenario privilegiado de las figuras de changos y burritos.

La elección de estos grabados responde a diferentes motivaciones. El conjunto constituye uno de los pocos ejemplos donde Lasansky elabora referencias al paisaje permitiendo observar transformaciones drásticas en el tratamiento de un tema que tuvo una estabilidad bastante prolongada³. En segundo lugar, posibilita reflexionar acerca del impacto que el uso de nuevas técnicas imprimen a la representación del espacio vernáculo y sus habitantes. Los cinco grabados están resueltos mediante diferentes herramientas y estilos gráficos. Mientras las primeras estampas se realizan a partir de la zincografía o el aguafuerte que consisten en un tratamiento directo y sintético, las últimas se ejecutan por medio de la punta seca que permite a Lasansky elaborar de otro modo la representación lumínica del espacio y las figuras a partir de una amplia paleta de grises y texturas que bien podrían filiarse con el influjo del realismo mágico. En tercer lugar, ese conjunto de grabados es interesante para aproximarse a representaciones que buscan vincular al espectador con signos de su entorno: las características topográficas y los animales de la zona, los elementos de juego y la vestimenta de niños y niñas del lugar, el registro de ciertas escenas cotidianas de la región. Pero, al mismo tiempo, son imágenes que en su conformación acusan el impacto de ideas y proyectos políticos y culturales de marcado carácter internacional.

II.

La referencia a la producción de Lasansky de estos años es exigua y son aún más acotados los comentarios sobre estos grabados puntuales. Hasta donde sabemos, sólo dos de sus biógrafos hacen alusiones breves a estas obras. Las describen ligadas a la “tradición del comentario social” (Friedman, 1959) o la “tradición pastoral” (Zigrosser, 1960, p. 6). La filiación que sugiere Friedman entre estas obras y la tradición del comentario social, supone el riesgo de adherir a una operación crítica que separe de modo categórico el arte autónomo del arte comprometido.

³ Estas transformaciones se hacen evidentes cuando contrastamos estas obras de Lasansky con obras realizadas pocos años antes, por ejemplo, de José Malanca, *Cabras* (1933, óleo sobre tela), *Los Gigantes*, Córdoba (1934, óleo sobre tela); de Antonio Pedone, *Las corzuelas* (1933, óleo sobre tela), *Los burritos*, (1931, óleo sobre tela, Colección Museo Caraffa), *Terneritos* (ca. 1930, óleo sobre tela) o *Día gris* (ca. 1930, óleo sobre tela) que forman parte de un tópico bastante estable. Aun considerando los tratamientos diferenciales de cada artista o las variaciones sutiles entre las obras, podemos ver continuidades notables entre esas obras mencionadas y otras ejecutadas durante toda la década precedente e incluso antes. Por ejemplo de Fernando Fader: *La chacra* (1926, óleo sobre tela, Colección Castagnino/Macro), *Últimas hojas o cuidando las cabras* (ca. 1926, Colección del Museo Nacional de Bellas Artes) y *La nube blanca* (1917, óleo sobre tela, Colección Castagnino/Macro).

Desde esta perspectiva, el arte como vehículo de la denuncia social queda subordinando a la política, lo cual obtura una visión que conciba esos términos en una articulación problemática⁴. La filiación que efectúa Zigrosser con la tradición pastoral presenta la limitación de definir estos grabados como formas tendencialmente restitutivas. Esa tradición supone la representación de un pasado idealizado cuya desaparición se lamenta como síntoma del malestar frente a los procesos de modernización. Pero ese síntoma de malestar no logra articular posiciones alternativas o de oposición que colaboren en la construcción de un orden nuevo⁵. La clave de lectura que proponemos sostiene que, más que centrarse en aspectos rurales o de las zonas aledañas a las ciudades con el objetivo de construir una representación idealizada o nostálgica del pasado, Lasansky está representando esos personajes y su medio como sujetos privilegiados de un cambio perentorio.

III.

Los grabados *Changos* de 1936 —imagen 1—, *Burritos* de ca. 1937 —imagen 2— y *Changos—niños campesinos* de 1937 —imagen 3— o *Changos y burritos* de 1937 —imagen 4— y *Canción de cuna* de 1939 —imagen 5— constituyen un acercamiento sensible a esos pequeños habitantes de las sierras o de las regiones del noroeste⁶. Probablemente lo que inclina a Zigrosser a vincular estos trabajos con la tradición pastoral sea la conexión apacible entre los personajes y entre

4 Es difícil establecer el sentido preciso que tiene este comentario de Friedman. Sin embargo, como hipótesis, podríamos vincularlo con una perspectiva extendida de la crítica norteamericana de ese momento que asoció de un modo bastante directo y simplificado el arte latinoamericano con el comentario social y a ambos con una reducción de la autonomía de la obra de arte y su consiguiente subordinación a fines propagandísticos. Esa clave de lectura condicionada en sus inicios por la crítica formalista que consagró el expresionismo abstracto puede constatar en planteos bastante posteriores. Un ejemplo puede constituir el trabajo de Cockcroft (1988), “Los Estados Unidos y el arte latinoamericano de compromiso social: 1920-1970” al que accedí a través de la lectura de *Arte plural* de Dolinko (2012).

5 Cuando nos referimos a las representaciones de la tradición pastoral lo hacemos tomando como referencia los trabajos *El campo y la ciudad* de Williams (consideramos la edición en castellano de 2017) y *Una modernidad periférica...*, especialmente el capítulo “Respuestas, invenciones y desplazamientos” (Sarlo, 1988).

6 En el escrito inicial nos referimos a los habitantes de las sierras. Agradezco en este punto un comentario realizado por Ana Sol Alderete cuando la ponencia fue presentada. Lo que señaló es la posibilidad de que estos grabados aludan a los *changos* y los paisajes del noroeste del país lo cual es del todo factible si consideramos que Lasansky viaja a Tucumán en 1936 y representa escenas de la zafra en obras como las que mencionamos en la siguiente nota al pie.

éstos y el medio natural que los rodea. Esa conexión puede interpretarse como el anhelo de una sociedad de lazos orgánicos en la que se refuerza la idea de autenticidad e inocencia rural a partir de las figuras de los changos y los burritos que se opondrían al artificio y la ambición de las ciudades. Todos elementos que pueden conducir a ver en estas estampas, postales idealizadas de la vida en zonas apartadas.

Otros detalles, no obstante, habilitan otra clave interpretativa: la mirada directa, en alguno de esos grabados, que los niños dirigen al espectador y su actitud altiva. Sus figuras protagónicas, dispuestas en primer plano, se presentan ante el espectador como sujetos más que como objetos registrados por la mirada del artista. Esos niños no son accidentes que interrumpen la pequeña porción de la naturaleza que alude al todo de cualquier paisaje. Sus figuras conquistan con ternura la tierra compartimentada por cultivos, corrales o alambrados que señalan la dialéctica permanente entre naturaleza y cultura. Los changos no están en el espacio como elementos eventuales. Por el contrario, dan cuenta del desarrollo de experiencias

vitales en esos sencillos escenarios: juegos, canciones de cuna y versos, silencios sobre la hierba y manos enlazadas. Descendientes de trabajadores, crecen en las tierras que labran sus padres campesinos o en los paisajes que son el motivo del oficio de sus padres grabadores. Esas condiciones de existencia los convierten en los destinatarios privilegiados de proyectos emancipatorios que les confieren la dignidad de una humanidad promisoriosa. Es evidente que las figuras no están subordinadas al espacio natural. También es evidente, desde nuestra perspectiva, que Lasansky se refiere al futuro⁷.



Imagen 1: Lasansky, M. (ca. 1936). *Changos*. Córdoba, Argentina. Linoleo, 40.6 x 49.9 cm.

Otro elemento que dificulta la interpretación de estas imágenes como fruto de una perspectiva ligada a la tradición pastoral es la técnica

⁷ Otros grabados de estos años avalan esta perspectiva: *Peladora de caña* de 1936 o *Tucumán* de 1937 denuncian la explotación de los zafreros al tiempo que presentan un tratamiento de los trabajadores que se sustrae a la "limitación tonal" que para Agosti (1936) tenían los trabajos de Facio Hebecquer que sólo captaba los tonos sombríos de la vida obrera.

que Lasansky elige para llevarlas a cabo. Los instrumentos que utiliza han sido escogidos para realizar una doble operación. Por una parte, reelabora una tradición gráfica reciente preocupada por incorporar elementos de la cultura masiva o popular que el modernismo esteticista combatió con aversión (Huysen, 2006). Esa amplia referencia abarca elementos del grabado de las diferentes vertientes expresionistas, pasando por el muralismo mexicano hasta algunos elementos —no todos— de las propuestas de los grabadores vinculados al Grupo Boedo. Por otra, la técnica del grabado privado de datos accesorios y alardes academicistas —imágenes 1, 2 y 3 o bien, marcado por un lirismo recargado e inactual —imágenes 4 y 5— pero, en sendos casos, despojado del sensualismo colorista de la pintura de paisajes regionalista tan cara a la cultura visual local. Así se jerarquizan los temas que las minorías distinguidas rechazan y se los aborda prescindiendo de los procedimientos que prefieren, lo cual genera una distancia inédita entre los instrumentos usados por el artista y los instrumentos de percepción que el público ha desarrollado.



Imagen 2: Lasansky, M. (1937). *Burritos*. Córdoba, Argentina. Linoleo, 43.2 x 56.4 cm.

Cayetano Córdoba Iturburu en una nota titulada “Hacia una plástica revolucionaria” comenta el Salón de Arte organizado por la AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores)⁸.

El arte revolucionario está marcado desde el punto de vista técnico por las enseñanzas de la tradición pictórica —el cubismo y las escuelas subsiguientes inclusive— y desde el punto de vista del contenido por el drama de nuestra realidad contemporánea. (...) Un noble

⁸ Asociación de la que son miembros activos tanto Cordova Iturburu como Lasansky. El primer Salón de la AIAPE se desarrolla en el Salón Municipal de Bellas Artes de Buenos Aires desde el 24 de octubre al 5 de noviembre de 1935. Exponen, entre otros: Pompeyo Audivert, María del Carmen Portela de Araoz Alfaro, Battle Planas, Luis Barragán, Juan Berlingieri, Antonio Berni, Enrique Chelo, Castagnino, Clement Moreau, Facio Hebecquer, Mauricio Lasansky, Anselmo Piccoli y Demetrio Urruchúa.

sentimiento de fundamental y poderosa importancia los anima [a los artistas del Salón] el amor al pueblo, el desdeñado pueblo de los estetas y los refinados, y una firme voluntad viril de instaurar la justicia sobre el mundo, dos motores determinativos de todos los grandes movimientos humanos (Cordova Iturburu, 1936, p. 13).

Contenido social y reelaboración de la tradición vanguardista, fuerza crítica y optimismo como dinamizadores de la necesidad de creación, amor al pueblo y deseo de justicia, articulación de los lenguajes cosmopolitas y elaboración de una mirada propia que —liberada de visiones foráneas— posibilite “mirar con los propios ojos la realidad” (Cordova Iturburu, 1936). Estas premisas, presentes con matices diferenciados en los debates sobre la plástica revolucionaria de mediados de los treinta, ponen en evidencia un proyecto que, lejos de definirse como pobre y reductivo, se plantea como un problema pleno de tensiones y aristas de compleja resolución. De tal suerte, las inflexiones locales de estas propuestas preocupadas por construir un arte social se nutren y dialogan con planteos y perspectivas efectuados en una densa y activa red de alcance nacional e internacional interesada en llevar adelante políticas antifascistas que van a quebrantar viejas ideas acerca de *lo propio*. A mediados de los treinta esas ideas sobre lo propio presentarán cambios notables. El diálogo entre paisaje serrano y pasado colonial que

Agüero (2008) identifica con tanta agudeza en la representación histórica y pictórica de Córdoba elaborada por Roca tendrá otras resoluciones por parte de los artistas que promueven el arte nuevo. La “inercia” señalada por Zablosky (2011) que, convincentemente, observa un despliegue con pocas transformaciones de contenido y forma entre el paisaje serrano, el paisaje rural y el paisaje colonial que favoreció la configuración de tipos de paisajes o paisajes “típicos” del período anterior encontrará enérgicas impugnaciones.

La técnica empleada por Lasansky al elegir procedimientos como la zincografía, el aguafuerte o la punta-seca, horada la idea del espacio local asociado a una construcción colorista ratificando la importancia del asunto



Imagen 3: Lasansky, M. (1937). *Changos - niños campesinos*. Córdoba, Argentina. Aguafuerte sobre zinc, 39,2 x 49,9 cm.

señalada por Cordova Iturburu. La técnica del artista es “tan necesaria como la técnica industrial es indispensable al proletario para edificar el socialismo” (Córdova Iturburu, 1936). Lejos de ponerla en funcionamiento para deleitar a los grupos privilegiados debe movilizar programas de renovación visual para el proletariado. Estas intenciones se ponen de manifiesto en un pequeño escrito de Lasansky que acompaña la reproducción del grabado *Prisioneros* —1934—, publicado en la revista *Impulso!*: “Mi mano humilde pero segura para los trabajadores de la fontamara argentina. Pelearé por el ARTE para el PROLETARIADO” (Lasansky, 1936, p. 6).



Imagen 4: Lasansky, M. (1937). *Changos y burritos*. Córdoba, Argentina. Aguafuerte y punta seca, 53,1 x 67,9 cm.

IV.

Los cambios introducidos por Lasansky en el tratamiento de los espacios aledaños a la ciudad, se desarrollan en un momento de singular conflictividad y, al mismo tiempo, de un gran optimismo ante la posibilidad de conformar un amplio frente antifascista con un programa político consensuado⁹.

Desvalorización. Hambre. Desocupación. Esclavitud. Persecuciones. Dictaduras. Tiranía. Explotación. Regresión. Cada vez más explotación. Cada vez más regresión! Estos son los jugos venenosos que brotan, espesos de la tierra de América —la más rica y la más “libre” del mundo— en este primero de mayo de 1936 (Roca, 1936, p. 1).

⁹ Las “Consignas” publicadas con algunas variaciones en los diferentes números de la revista *Flecha*. *Por la paz y la libertad de América* dirigida por Deodoro Roca, quizás sean una síntesis insuperable para describir las aspiraciones de ese frente de militancia: “Por las libertades democráticas. Por el desarme y disolución de las legiones. Por la paz. Por el frente común. Contra el antisemitismo. Contra el imperialismo. Contra el feudalismo económico. Contra los monopolios”.



Imagen 5: Lasansky, M. (1939). *Canción de cuna*. Córdoba, Argentina. Punta seca, 36,7 x 54, 8 cm.

El párrafo precedente constituye el cierre de un artículo de Deodoro Roca titulado “El balance de América”. Junto a esa nota se publica otra de Juan Lazarte titulada “Las masas y el 1° de mayo”. Lazarte (1936) insta a los lectores de la revista a impugnar el sentido festivo de la efeméride y a discutir el sentido democrático y colaboracionista que intentaba asignarle al evento la burguesía. La nota de Roca reclama al lector considerar la situación de crisis política y social de América articulada con el contexto internacional de fuerzas asimétricas que la condicionan. Ambas notas son abarcadas por un título que anuncia el tópico central de todo

el número “El drama de los trabajadores” y las dos jerarquizan una mirada relacional como instrumento de lucha. La empresa editorial donde se publican estas notas, *Flecha...*, constituye un espacio significativo de la militancia antifascista local que busca impulsar estrategias de construcción de un frente popular que apela a la unión de un arco progresista y socialista a través del llamamiento de intelectuales, militantes y artistas de diversas corrientes (Bergel, 2012).

Lasansky participa asiduamente como colaborador de la revista y de las redes de artistas e intelectuales que a mediados de los treinta dieron cauce a esa militancia. Fomenta y apoya iniciativas de diferentes sedes del Colegio Libre de Cultura Popular —en Córdoba, Río Cuarto y Villa María—, acompaña propuestas del Comité Pro Primero de Mayo en Río Cuarto y de comités anti-guerreros —Comité Pro Paz y Libertad de América, Asociación Femenina Antiguerrera— así como de diversos organismos antifascistas (Romano, 2017). La participación de Lasansky en estos grupos, que muchas veces cohesionaban figuras que participaban en más de una iniciativa, se expresa en sus diferentes órganos de difusión¹⁰. Si bien esas participaciones

¹⁰ Publican grabados de Lasansky, además de *Flecha...*, las revistas: *Frente Único*; *Impulso!* *Crítica*, *Letras*, *Polémica*; *América Libre*. *Crítica*, *Arte*, *Polémica*; *Izquierda*. *Crítica y acción socialista*; y *Unidad*. Por la defensa de la cultura, entre otras. Sus trabajos se publican con cierta regularidad en diarios locales como *El País*, *La voz del Interior* o el *Diario Córdoba* o nacionales como *Crítica* y *La Nación*. Esas participaciones no son sólo un indicador de su compromiso con los órganos de difusión mencionados sino, también, de la opción de difundir sus trabajos fuera de los circuitos institucionales del espacio artístico.

no prueban la pertenencia de Lasansky a un partido político específico o su adhesión a grupos artísticos concretos, perfilan su compromiso con un proyecto determinado a expandir los derechos de quienes tenían menos oportunidades. Esa causa se materializa en un proyecto pedagógico, que lleva adelante en calidad de director, y que tiene como principales destinatarios a los hijos e hijas de trabajadores. La Escuela Libre de Bellas Artes funcionó dentro del marco de la Universidad Popular que impulsó Antonio Sobral en Villa María. Dicha experiencia se perfiló como una iniciativa en la que el arte fue una herramienta privilegiada de autonomía y emancipación.

Las facultades creadoras del niño y su rica imaginación se manifiestan libremente sin sujetarse a normas pre-establecidas ni a programas de ningún género. Colocado frente a las cosas y el paisaje, el niño los interpreta tal como éste los ve y los siente. El maestro no hace más que orientarlo, aconsejarlo, indicándole en muy raros casos lo que ha de rectificar pero sin intervenir en la obra, en la que debe estar intacta la personalidad del niño (Lasansky, 1939, p. 9).

Encontramos en esa posición vasos comunicantes con la propuesta pedagógica que Jesualdo Sosa desarrolla en Uruguay. Ese proyecto y los escritos de Jesualdo, también afiliado a la AIAPE, son difundidos en Córdoba por *Flecha...* donde durante 1936 se publican algunas notas de su autoría y otras que comentan de manera entusiasta su polémico libro *Vida de un maestro*¹¹. Durante 1937 Jesualdo visita Córdoba y en esa ocasión concurre a la escuela que Lasansky dirige. Su visita polariza la opinión pública que expresa tanto apoyo entusiasta

¹¹ En ese libro publicado en 1935 Jesualdo comenta las experiencias escolares de la Escuelita del Riachuelo donde trabaja como maestro en Colonia, Uruguay. Es notable la coincidencia de perspectivas entre las apreciaciones de Jesualdo y Lasansky, algo que podría indagarse en futuros trabajos. Cuando Jesualdo se refiere a la formación sensible y artística de sus aprendices relata la importancia de tener experiencias al aire libre “Hace casi una semana que trabajamos en el bosquecillo. Hoy me volvieron a invitar, lo que acepté complacido. Es un claro y agradable jueves” (Sosa, 1935, p. 25). Lasansky también privilegió las salidas al aire libre para trabajar y fomentó la observación del espacio circundante. Tanto Lasansky como Jesualdo insistieron en desarrollar una perspectiva pedagógica que no limite el desarrollo de sus estudiantes. Puede cotejarse la cita de Lasansky con la siguiente del maestro uruguayo: “Estimo un desacierto decirle —como muy a menudo oigo decir a eminentes profesores— tú no puedes ver eso así o así, sino de éste o de aquel otro modo... porque lo anterior demuestra que todas las imágenes, ...se van precisando de una forma natural y a su tiempo, en la mente del niño, y que, si es atinada la conducción de este observador..., el niño puede llegar a la maestría envidiable que llega, cuando su creación va siendo la más íntima manifestación de su yo” (Sosa, 1935, pp. 158-159).

como comentarios descalificadores. La institución que Lasansky dirige no queda exenta de esa polémica. Deodoro Roca, Luis Saavedra y Santiago Monserrat efectúan discursos de reconocimiento a su desempeño y aprueban la exposición que sus estudiantes ofrecen en el Salón Blanco de la ciudad de Córdoba. Antonio Pedone (1937) publica una nota que polemiza con las apreciaciones de Luis C. Saavedra¹². Con diversos argumentos Pedone considera inaceptable que el proyecto institucional donde se desempeñan Saavedra y Lasansky defina a “la Academia como virtuosismo y falsedad” (p. 12) y refuta la posibilidad de que los estudiantes se sustraigan a las influencias de sus maestros —algo que habían afirmado como deseable tanto Monserrat como Lasansky—. Concluye su nota afirmando que los grabados de los estudiantes de Lasansky “son exactamente iguales en el tema, en el estilo y hasta en la falta de conocimiento técnico a los del profesor Lasansky” (p. 12). Pedone sagazmente identifica en las estrategias educativas que impulsa Lasansky la misma saeta antiacadémica que dispara con su obra gráfica. Cuestionar los métodos de enseñanza y las formas usuales de representación académicas le permite a Lasansky observar los cambios y los burritos, ya no como elementos característicos del paisaje regional, sino como protagonistas de un proyecto que solo puede concretarse si excede las fronteras locales.

¹² En ese momento Pedone se desempeña como Director del Museo Provincial de Bellas Artes. Por su parte, Saavedra ocupa el cargo de director de la Escuela Normal “Víctor Mercante” y de la Biblioteca “Bernardino Rivadavia” donde se enmarca institucionalmente y se desarrolla el proyecto que Lasansky conduce.

Notas finales: o tensiones constitutivas del arte social

“No se trata de eliminar la tensión productiva entre lo político y lo estético, entre la historia y el texto, entre el compromiso y el arte. Se trata de acentuar esta tensión para redescubrirla y ponerla a foco tanto en el arte como en la crítica”

(Huysen, 2006).

Como es sabido Deodoro Roca es un interlocutor de suma importancia para el grupo de emigrados bolivianos que publican en Córdoba la revista *América Libre* donde aparece la nota de Gómez Echea. Junto a Juan Filloy, Santiago Monserrat y Antonio Sobral, Roca es uno de los promotores más entusiastas de la obra y las experiencias educativas que Lasansky desarrolló en Córdoba. Empero, se define como un admirador sincero del trabajo de Fernando Fader siendo una de las figuras centrales en los actos que durante 1935 se organizan para homenajear al pintor. Con esto, queremos señalar la complejidad que signa los cambios estéticos que, por ser históricos, nunca se despliegan de manera lineal y nos obligan a sospechar de una supuesta sincronía entre las dinámicas de la política, la crítica y el arte. A partir de esos supuestos hemos intentado una aproximación a las discusiones sobre el arte social que, a mediados de 1930, tuvieron una intensidad inusitada. En esa aproximación, describimos algunas de las inflexiones particulares de los dos temas cruciales que marcaron los debates nacionales e internacionales: la responsabilidad de artistas e intelectuales en la construcción de un frente antifascista y el lugar del arte en la cultura de la época.

Bibliografía

- Agosti, H. (1936, enero). Facio Hebecquer, artista del proletariado. *Unidad. Por la defensa de la cultura*, 1(1), p. 12.
- Agüero, A. C. (2008). La fuerza del paisaje. Representación histórica y pictórica de Córdoba. En D. Roca, *Obra reunida. II Estética y crítica* (p. XXXVII-XLVII). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Bergel, M. (2012) Flecha o las animosas obsesiones de Deodoro Roca. En D. Roca, *Obra reunida. IV Escritos políticos* (pp. XXIII-LXIX). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Calderaro, J. (1932, 28 de junio). Fernando Fader. *Revista Atlántida*, (720), p. s/d.
- Castillo, T. (1919, 5 de julio). De arte: palos y palmas. *Variedades: revista semanal ilustrada*, 15(592), pp. 546-547.
- Cockcroft, E. (1988). Los Estados Unidos y el arte latinoamericano de compromiso social: 1920-1970. En L. R. Cancel et al., *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, (pp. 184-221). New York: Museo de Artes del Bronx- Harry N. Abrams.
- Córdova Iturburu, C. (1936, enero). Hacia una plástica revolucionaria. *Unidad. Por la defensa de la cultura*, I(1), p. 13.
- Cugini, R. (1923, diciembre). Fernando Fader. *Inicial. Revista de la nueva generación*, I(3), pp. 71-77.
- Dolinko, S. (2012). *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa Ediciones.
- Donnis, C. (1930). Fernando Fader. *Revista Nosotros*, XIV(254-255), pp.147-149.

- Friedman, W. [con la colaboración de Wittchen, A.] (1959). Introducción. En M. Lasansky, *Intaglios*. México DF: Editado por el Servicio de Información de Estados Unidos.
- Gómez Echea, M. (1935, julio). Fernando Fader, maestro del Arte Burgués. *América Libre*, I(2), p. 28.
- Huyssen, A. (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lazarte, J. (1936, 1 de mayo). Las masas y el 1° de mayo. *Flecha. Por la paz y la libertad de América*, II(11), p. 1.
- Lasansky, M. (1936, abril). *Prisioneros [epígrafe a la publicación del grabado]*. *Revista Impulso! Crítica, letras, polémica*, I(5), p. 6.
- Pedone, A. (1937, 29 de noviembre). En torno a los comentarios de la muestra artística infantil. *Diario Córdoba*, p. 12.
- Roca, D. (1936, 1 de mayo). El balance de América. *Flecha. Por la paz y la libertad de América*, II(11), p. 1.
- Romano, C. (2017, diciembre). El arte nuevo de Mauricio Lasansky: contextos de su producción artística inicial. *Revista Separata, Segunda Época*, XV(20), pp. 25-41.
- Sarlo, B. (1988). Respuestas, invenciones y desplazamientos. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sosa, J. (1935). *Vida de un maestro*. Montevideo: Trilce.
- Wechsler, D. (1991). Paisaje, crítica e ideología. *Ciudad/Campo en las artes de Argentina y Latinoamérica*. Buenos Aires: CAIA.
- Williams, R. (2017). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Prometeo libros.

Zablosky, C. (2011, octubre). Fragmentos para una historia del paisaje en Córdoba. *Revista Separata*, XI(16), pp. 3-20.

Zigrosser, C. (1960) *Mauricio Lasansky*. New York: The American Federation of Arts.

Fuentes

El arte y las masas. Mauricio Lasansky. Luis Barragán. Diego Rivera. El fresco [nota de redacción] (1936, marzo). *Revista Impulso! Crítica, letras, polémica*, I(4), p. 1.

Meritoria es la obra de Lasansky (1939). *La Voz del Interior*.

M. Lasansky y Luis Barragán, dos jóvenes artistas visitan Córdoba [nota de redacción] (1935, 9 de noviembre). *Diario El País*, p. 6.

Una carta de Fernando Fader [nota de redacción] (1924, febrero). *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*, I(1), p. 5.

Cómo citar este artículo:

Romano, C. (2021). Changos y burritos. Inflexiones locales del arte social. *AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33504>.

Voz y performance en la fiesta del Día de Muertos

Voice and performance at the Day of the Dead Festival

**María Virginia
Romero Messein**

Universidad Nacional de Córdoba

Córdoba, Argentina
virginiaromeromessein@gmail.com

Resumen

Este escrito pretende dar cuenta del proceso de construcción de una *performance* artística llevada a cabo en la fiesta del Día de Muertos en el año 2017, como resultado de la Tesis de Especialización en Estudios de *Performance*. El objetivo principal de la investigación fue colocar la voz en un lugar central en la *performance* y entonces, nos preguntamos qué dispositivos deberían ponerse en juego para lograr ese objetivo. Elaboramos una metodología tomando una obra de Samuel Beckett, *Rockaby*, en la que la voz tiene un tratamiento especial, a partir ella hicimos una reescritura performática. Entonces, realizamos un diseño tentativo de acción configurando los elementos de manera tal que la voz tenga un lugar privilegiado. Por último, en consonancia con los lineamientos teóricos de los cuales partimos, arribamos a la conclusión de que la *performance* no tiene necesariamente límites fijos y siempre es susceptible de ser modificada de acuerdo a su contexto de acción, del cual pueden emerger nuevas significaciones. Para finalizar, planteamos nuevos interrogantes en torno a la utilización de la voz en la *performance*.

Palabras claves

Voz, *Performance*, Dispositivo, Configuración, Centralidad.

Abstract

This paper aims to give an account of the process of construction of an artistic performance carried out at the Feast of the day of the dead in 2017, as a result of the thesis of specialization in Performance Studies. The main goal of the research was to put the voice in a central place in the performance and then, we wondered what devices should be put into play to achieve that goal. We developed a methodology taking a work by Samuel Beckett, *Rockaby*, in which the voice has a special treatment, from which we made a performatic rewrite. Then, we perform a tentative design of action by configuring the elements in such a way that the voice has a privileged place. Finally, in line with the theoretical guidelines from which we start, we come to the conclusion that performance does not necessarily have fixed limits and is always susceptible to be modified according to its context of action, from which new meanings can emerge. Finally, we raise new questions about the use of voice in performance.

Key words

Voice, Performance, Device, Setting, Centrality.

Introducción

El presente trabajo nace a partir de la investigación realizada para la Tesis¹ de Especialización en Estudios de *Performance*² y tiene como propósito exponer cuáles fueron los lineamientos claves para poder abordar la presencia de la voz en la acción performática.

En primer lugar, observamos que en el campo del arte contemporáneo gran cantidad de artistas generan rupturas con las normas de las disciplinas establecidas cuestionando paradigmas, límites y buscando ir más allá de sus fronteras. Esto genera matices, diálogos y encuentros entre las diferentes ramas del arte. En este sentido, pudimos ver que el uso de la voz tiende a habitar estos espacios fronterizos para no quedar circunscripto únicamente a áreas artísticas como el canto o la actuación. Es por esta razón que nuestro trabajo se propuso indagar en los cruces entre la utilización de la voz, la palabra y los sonidos vocales en la acción performática. Además, el interés estaba en explorar las posibilidades expresivas y sonoras de la voz en la enunciación de un texto. La pretensión residía en hacer sonar la palabra indagando en las múltiples variantes de sonoridad. Esta fue la columna vertebral del trabajo. A partir de allí nos planteamos algunos interrogantes como: ¿De qué maneras la voz puede tomar un lugar central en la acción performática y qué dispositivos deberían ponerse en juego para que la voz ocupe dicho lugar? ¿Qué indagaciones son posibles acerca del cruce entre la utilización de la voz, la palabra y los sonidos vocales en la acción performática? ¿Mediante qué dinámicas el uso de la voz puede habitar espacios fronterizos para no quedar circunscripto únicamente a áreas artísticas como la actuación o el canto?

De modo que, el objetivo general del trabajo fue indagar en los diferentes dispositivos escénicos que posibiliten colocar la voz como el eje central de la *performance*. Por otro lado, los objetivos específicos fueron, en primer lugar, realizar un mapeo acerca de cuáles son los dispositivos existentes que colocan la voz en un lugar central. En segundo lugar, sistematizar y jerarquizar dichos dispositivos y analizar la relación existente entre ellos. Por último, proponer una nueva configuración de dispositivos.

-
- 1 La tesis se titula *Voz y performance*, fue dirigida por el Dr. en Letras Pablo Molina Ahumada y, en el proceso artístico, se contó con la participación del antropólogo David Nicolaus. La *performance* tuvo lugar en la fiesta del Día de Muertos, en el Patio del Pabellón México de la Universidad Nacional de Córdoba, el día 2 de noviembre del año 2017.
 - 2 La Especialización en Estudios de *Performance* es una carrera de posgrado radicada en la Secretaría de Posgrado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y cuenta con la dirección del Dr. Gustavo Blázquez.

En el recorrido de este artículo describiremos en primera instancia, los contenidos conceptuales desde los cuales partimos para enmarcar nuestra propuesta. Luego, expondremos la metodología utilizada, para la cual tomamos la obra *Rockaby* de Samuel Beckett, y describiremos las discusiones que establecimos con los conceptos presentes en esta obra y su relación con la voz. También, esbozaremos el primer diseño tentativo de la *performance*. A modo de cierre, expondremos los giros que tomó la *performance*, como también las líneas de fuga que ha despertado esta investigación hacia nuevos trabajos e interrogantes.

Algunas conceptualizaciones preliminares

226

Como primer punto a considerar en nuestro recorrido, abordamos el concepto de *performance* bajo la luz de los aportes de varios autores que le dan cuerpo a una categoría compleja y en disputa. Schechner (2000) sostiene que este término no puede ser pensado en base a una definición fija y estable. Esto se debe a que los estudios de *performance* se caracterizan principalmente por su interculturalidad, su hibridez, su interdisciplinariedad y su presencia en lugares fronterizos. Entre una de sus acepciones Schechner establece que algo “es” una *performance* cuando:

En una cultura particular, la convención, la costumbre y la tradición dicen que lo es. (...) A lo largo del siglo pasado, la idea de lo que “es performance” se ha expandido cada vez más. La expansión fue impulsada por una fuerte tradición de vanguardia (desde el simbolismo, futurismo, surrealismo y dadaísmo a los *hapennings*, el teatro ambientalista, los medios múltiples y la realidad virtual (p. 13).

Por otra parte, este autor propone la noción de *conducta restaurada*. Dicho aporte se tornó fundamental para el desarrollo de nuestro trabajo. Schechner propone que en la “conducta restaurada” o “conducta practicada dos veces”, las acciones se repiten una y otra vez, pero nunca de manera idéntica. Se refiere a que una conducta en una instancia de reordenamiento pasa a formar parte de otro contexto diferente al que se originó y cobra cierta independencia y vida propia. Como consecuencia, la conducta original puede tomar otro rumbo, retorcerse y afectarse. En este sentido, la *performance* hace transformaciones y es productiva. Si bien puede

haber una partitura establecida de antemano, nunca se realizará del mismo modo, porque se tomarán nuevas decisiones colectivas e individuales en torno a ese modelo.

Por otro lado, los aportes de Taylor (2011) en relación al concepto de *performance* también fueron iluminadores para nuestra investigación. Se refiere a que en el campo de los estudios de *performance*, se la considera una práctica postdisciplinaria porque busca trascender los límites fijos de las disciplinas ya existentes. Además, la autora sostiene: “En lugar de preguntarnos qué es la *performance*, nos preguntamos entonces en términos prácticos y teóricos qué nos ofrece la *performance* en lugar de otro fenómeno” (p. 13). El enfoque de Taylor nos brindó la posibilidad de pensar nuestra *performance* en diálogo con otras áreas, como la lingüística, la antropología, la música, las artes escénicas, las artes plásticas, la literatura, tanto en el plano teórico como en el plano práctico. Asimismo, en relación a esta cualidad interdisciplinaria de la *performance* Antonio Prieto Stambaugh (2005) sostiene:

Quisiera proponer una definición lúdica del polémico concepto: el *performance* es una esponja mutante. Es una *esponja* porque absorbe todo lo que encuentra a su paso: la lingüística, la ciencia de la comunicación y de la conducta, la antropología, el arte, los estudios escénicos, los estudios de género y los estudios postcoloniales, entre otros. Es *mutante* gracias a su asombrosa capacidad de transformación en una hueste de significados escurridizos (p. 4).

Bajo la luz de estas nociones, considerábamos que nuestra *performance* iba a emerger en un momento dado de un evento festivo donde existiría la expectativa convencional de que habría diversos estímulos y propuestas, lo cual habilitaría la posibilidad de interpretar que lo que se está viendo pertenece al orden de la intervención o de la acción performática. Nuestra acción quedaría enmarcada por este horizonte de expectativa que la haría aparecer como *performance*. Por otra parte, el diseño de nuestra acción tendría la característica de conducta restaurada, ya que toda planificación sería susceptible de ser modificada en función (en este caso) del acontecimiento festivo. Por último, la configuración del esquema de acción que propusimos estaría dotada de una apertura tal que absorbiera todo lo que encuentre a su paso para llegar al objetivo principal.

Para pensar la voz en la *performance* tomamos (entre otros) los aportes de la investigadora Davini (2007), quien expone la siguiente idea:

La voz no se restringe a comunicar ni a hacer mediaciones entre cuerpo y lenguaje. La voz, en cuanto acto, es producida en el cuerpo, que abandona para afectar a otros cuerpos y retornar, eventualmente, a través de la escucha, al cuerpo en donde se generó. La voz en cuanto sonido, se da en una esfera de 360°, en diversos planos, fijos y móviles, perceptibles inclusive a través de las paredes. La voz, en su potencia libidinal, atribuye un lugar al sujeto y al personaje. No “usamos” la voz. La voz habita cuerpo y lenguaje (p. 87).

Teniendo en cuenta este lineamiento teórico, la voz sería considerada como una fuente de sonoridad mediante la cual se procedería a intervenir la atmósfera sonora. Considerando que la vocalidad no está escindida del cuerpo, veríamos entonces de qué manera la gestualidad de la *performer* puede devenir en diversos sonidos vocales.

Por otra parte, en relación a la palabra, Davini (2007) señala:

Entendemos “palabra” como la palabra proferida, y a la palabra escrita como “letra”, aproximándonos a la pragmática y distanciándonos de la literatura. Considero la palabra en sus grandes dimensiones: como fenómeno acústico, envolviendo los códigos musicales en su totalidad, y como acto; música y escena que definen una idea de la experiencia que excede lo estrictamente comunicacional de los códigos comunicativos (p. 86).

Siguiendo estas líneas de investigación, en nuestro trabajo el sonido de la voz se transformaría en una excusa para poder migrar hacia nuevas fronteras de expresividad. Su tratamiento supondría, además, una licencia para poder denunciar la palabra, establecer combinaciones diacrónicas entre voz-texto, explorar sonidos pre-verbales, crear intervenciones, cruces, dinámicas de tensión y desplazar, si es necesario, el carácter semántico de la palabra para dar lugar a las posibles maniobras vocales y abrir el juego hacia las diferentes fuentes de sonoridad existentes. Para ello, fue necesario seleccionar cuáles serían los dispositivos, o la configuración de elementos que nos permitieran colocar la voz en un lugar central.

En este sentido, nos interesaba abordar la noción de dispositivo en torno a la idea de madeja, de malla, de tejido de diferentes lenguajes que, configurados de determinada manera, accionan en pos de un eje central. En torno a la noción de dispositivo, Deleuze (1990) sostiene en su lectura acerca de Foucault que un dispositivo:

En primer lugar, es una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilineal. Está compuesto de líneas de diferente naturaleza, y esas líneas del dispositivo no abarcan ni rodean sistemas cada uno de los cuales sería homogéneo por su cuenta (el objeto, el sujeto, el lenguaje), sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan unas a otras como se alejan unas de otras. Cada línea está quebrada y sometida a *variaciones de dirección* (bifurcada, ahorquillada), sometida a derivaciones (p. 163).

Elegir los elementos integrantes, situarlos en el lugar determinado, establecer posibles combinaciones y diseñar una configuración específica (susceptible de ser modificada) requería una manipulación estratégica. Por esta razón, hicimos un uso funcional de los elementos pertenecientes a las categorías: sonoridad (sonido reproducido por pista de audio, voz en *off*, voz en vivo, ambiente sonoro), corporalidad (estado corporal y movimiento gestual), espacialidad (lugar en que se realiza la *performance*) y vestuario-maquillaje.

Acerca del diseño

Para desarrollar una metodología en la cual la voz tuviera un rol central, nos propusimos realizar una reescritura performativa de la obra dramática *Rockaby* de Samuel Beckett escrita en 1980, en donde el autor cruzó los límites disciplinares del arte, enlazando el arte dramático con la poesía. Esta obra trata acerca de una mujer entrada en años que se bambolea en una mecedora mientras suena una voz grabada desde un lugar indeterminado, cuyo ritmo se complementa con el movimiento de la mecedora. Es la voz de sus pensamientos, pero se refiere a ella en tercera persona y suena monótona, serena, como un arrullo. Cuando ese sonido cesa, paulatinamente se frena la silla y la mujer pide “más”. Necesita palabras para seguir existiendo. Esto se repite en cuatro segmentos, hasta que en el último deja caer la cabeza hacia un costado. El personaje atraviesa la experiencia de la aceptación de la muerte.

Consideramos que esta obra sitúa a la voz en un lugar privilegiado no sólo por su predominio en relación a los otros elementos escénicos, sino también por lo que simboliza el sonido de las palabras para el personaje. A su vez, sería repensada, reactualizada y reescrita en función de

una acción performática en un contexto específico que abordara su dimensión conceptual y discutiera de modo situado con el universo beckettiano. Si bien aquí no profundizaremos acerca de la dimensión conceptual de la obra, sí nos interesa exponer brevemente cómo abordamos en la *performance* las temáticas presentes en Beckett y los puentes que trazamos en relación con la voz.

El personaje de Beckett, en primer lugar, vive la experiencia de aceptar la muerte inmerso en un vacío existencial y espacial (en el espacio escénico sólo está presente una silla mecedora). En segundo lugar, vive ese proceso de degradación de manera lineal, poniendo en evidencia un concepto cronológico del tiempo. En tercer lugar, mediante su lenguaje, que deviene sinónimo de mente, se produce una escisión tajante entre mente y cuerpo. En cuarto lugar, el cuerpo está representado como un objeto inerte, caracterizado por la escasez de movimientos y la inexpresividad del rostro.

230

En nuestra reescritura, se pusieron en tensión las configuraciones del mundo de Beckett al enlazarse esas cuatro categorías: espacio, tiempo, cuerpo y lenguaje. Nos interesaba problematizar aún más cada uno de estos aspectos, considerando también el conjunto de elementos que colaboran en la construcción de sentido y nuestro objetivo específico de reordenar esos elementos para otorgar un lugar de privilegio expresivo a la voz.

Por una parte, la sonoridad estaría integrada por el lenguaje (las palabras serían emitidas por la *performer*) y los sonidos del ambiente. En relación al lenguaje, a diferencia de la propuesta de Beckett, que marca un abismo de separación entre mente y cuerpo, aquí propusimos un enlazamiento entre ambos. De esta manera, la *performer* diría algunas partes del texto (que en la obra de Beckett son reproducidas mediante una voz en *off*) y estas serían trabajadas mediante la repetición y las variaciones rítmicas, tímbricas, de velocidad, de acento y de entonación.

Para tratar la noción de corporalidad, en lugar de concebirla desde una perspectiva occidental como lo hace Beckett, abordamos lo humano desde el perspectivismo amerindio. En esta línea de pensamiento, Viveiros de Castro (2014) sostiene: “La posibilidad de cambiar de cuerpo específico está siempre presente en el mundo amerindio (...) El chamanismo indígena está organizado en torno de la idea de metamorfosis corporal antes que de la idea de posesión espiritual” (p. 64). Estas ideas, se plasmarían a través del movimiento del cuerpo, enfatizando en sus posibles transformaciones. En este sentido, la voz tomaría protagonismo cuando mediante un gesto sin sonido se hiciera evidente que se evoca el pedido de “más”. Si bien habría una

ausencia de sonido, la mimesis gestual remitiría a un sonido emitido anteriormente que podría ser recuperado por la memoria de quienes asisten a la *performance*.

En relación al espacio consideramos que está en continuo movimiento y cambio, se trata de un espacio viviente, complejo y amenazante que se vincula continuamente al sujeto y viceversa. Para pensar estas nociones en torno al concepto de espacio, tomamos los aportes del investigador Vilca (2009), quien afirma: “El espacio es percibido como un otro que interpela, como una experiencia irrebasable” (p. 246). Esta idea se plasmaría en el contexto de acción, dado que la *performance* se llevaría a cabo al aire libre, desplazando al personaje de la caja negra que propone Beckett, e impidiendo ejercer el control de los posibles acontecimientos cotidianos del espacio público.

Con respecto al vestuario y al maquillaje, se pretendió que se amalgamen a la construcción visual de la puesta utilizando la misma paleta de colores en tonos tierra. Esta homogeneidad estética permitiría que lo visual no entre en competencia con la voz. Asimismo, esta elección se reflejaría a través del uso de barro sobre el cuerpo de la *performer*, que también modificaría el espacio dejando una huella sobre el suelo.

A partir de estas ideas, elaboramos una partitura tentativa de acción que finalmente fue modificada casi en su totalidad. En primer lugar, estimamos que la *performance* iba a tener una duración de treinta minutos e iba a contar de cinco momentos. Un primer momento, en el cual la *performer* está ubicada en posición fetal en una de las puertas que dan al pasillo del pabellón. Tiene un vestido largo, color beige, pero está completamente cubierta de barro. Un segundo momento, en el cual la *performer* se ubica en cuclillas y paulatinamente comienza a desplazarse hacia donde están los árboles. Allí se encuentra una silla mecedora de madera ubicada sobre un círculo de barro. Un tercer momento, en el cual comienza a desplazarse alrededor de la silla mientras emite algunos fragmentos del texto de *Rockaby*. Luego, comienza a subir a la silla lentamente y finalmente se sienta enunciando otra parte del texto. Un cuarto momento, en el cual comienza a mecerse mecánicamente emitiendo el sonido de su respiración. Se mantiene inexpresiva con los ojos abiertos y emite la palabra “más”. Mientras continúa meciéndose enuncia otra parte del texto. Un quinto momento, en el cual realiza el gesto de pedir “más”, pero sin emitir el sonido vocal. Por último, comienza a cerrar los ojos lentamente y el cuerpo se encoge hasta quedar en la misma posición del comienzo.

En esta instancia de investigación, comprendimos que las dimensiones con respecto al material sonoro no se limitaban únicamente a la voz, sino que más bien se ampliaban. En este sentido, reconocimos tres dimensiones: en primer lugar, los sonidos producidos por la *performer*, como el sonido de la voz y la respiración. En segundo lugar, los sonidos propios del ambiente, como las voces de las personas, la música, el tránsito de los autos, etc. En tercer lugar, había un elemento sonoro opcional, una pista de audio que comienza a sonar a partir del momento en que la *performer* se sienta en la mecedora.

Resultados finales

A continuación, desarrollaremos un breve relato sobre cómo finalmente se desplegó la *performance* en la fiesta del Día de Muertos (Imagen 1). Tal como se estimaba, la partitura sufrió modificaciones y se presentaron varias situaciones no previstas en relación al evento. Además, posterior a la presentación ocurrieron algunos sucesos que resignificaron la *performance* y dieron lugar al título de la obra.

Llegada

Una vez llegados al lugar del evento, se decidió cuál sería el espacio específico en el que se desarrollaría la acción. En uno de los laterales del patio, debajo de los árboles, estaba haciendo su *performance* un grupo musical. Este espacio coincidía con el que se había planteado en la partitura. Además, la presencia del grupo musical había habilitado un espacio de espectacularidad, por ende el público estaba dispuesto y ubicado para presenciar un acontecimiento performático. De manera que, para evitar la dispersión y la desconcentración, se decidió hacer el montaje de la *performance* apenas terminó el grupo musical.

Momento de preparación

En un comienzo se ubicaron en el espacio las bolsas de tierra para empezar a armar el círculo del barro en el piso. En ese momento se acercaron dos niñas al círculo con la intención de jugar. Esto llamó la atención de algunas personas que se acercaban a preguntar que iba a suceder en el lugar. Finalmente, se ubicó la mecedora en el medio del círculo. Seguido a esto, la *performer* armó un balde con barro y se dirigió a un charco de agua cercano al espacio escénico para poder embarrarse sin intervenir el círculo de tierra.

La imagen de la mecedora ubicada dentro del círculo se instaló durante cuarenta minutos aproximadamente. Este tiempo generaba aún más expectativa en quienes ya estaban dispuestos a presenciar la acción y daba lugar a que se convoque más gente alrededor del espacio. Al mismo tiempo, la *performer* comenzó a caminar por el patio del Pabellón México mientras era filmada y fotografiada. Esta caminata era lenta y con algunas detenciones y le confería al cuerpo una situación extracotidiana que captaba la atención de los presentes. Paulatinamente se iba concentrando la gente alrededor del círculo de tierra formando espontáneamente otro círculo.

Momento de acción

La *performer* camina lentamente hacia la silla, se sienta, cierra los ojos y comienza a mecarse (movimiento mecánico que permanecerá hasta el final de la acción con el mismo ritmo) con los ojos cerrados durante tres minutos. Durante ese momento un perro marrón ingresa al círculo de tierra y comienza a ladrar a la *performer*. La irrupción genera en ella un movimiento corporal involuntario. También, otro perro callejero de color negro se acerca al círculo de tierra y se acomoda para observar el acontecimiento. La *performer* con movimientos mínimos comienza a cambiar el gesto abriendo la boca y los ojos. Esta transformación gestual tiene una duración de dos minutos. Con los ojos y la boca bien abiertos, congela el gesto por unos segundos. Inmersa en ese estado, la *performer* hace un sonido inspirado, esto es, una respiración con sonido. Luego, expira el aire emitiendo otro sonido con el mismo tono pero con diferente timbre. Finalmente, expulsa la palabra “más” de un modo desdibujado que no es perfectamente comprensible. Este último sonido también tiene el mismo tono que los anteriores, pero con la diferencia de que es más largo y posee un cambio tímbrico y un volumen más alto. Aquí se pretende exacerbar el pedido de “más”.

Por último, el gesto se desarma volviendo al estado inicial, cerrando los ojos y la boca. La performer se mantiene unos segundos en esa posición y finalmente abre los ojos. Seguido a esto, se dispone a pararse en una situación corporal cotidiana para salir del círculo, habilitando el aplauso de los presentes y dirigiéndose hacia ellos. La acción performática ha terminado.



Imagen 1: Ramírez, A. (2017). *Performance artística en la fiesta del Día de Muertos*. Córdoba Capital, Argentina. Fotografía: Analía Ramírez. Performer: María Virginia Romero Messein.

Como se puede apreciar, la idea acerca de la economía de los elementos cobró más relevancia al momento de tomar las decisiones finales. Esta síntesis proporcionó un lugar privilegiado a la voz en el que la característica principal era la potencia y la intensidad de un estado.

En primer lugar, se decidió que los desplazamientos fueran mínimos y lentos para reforzar el trabajo gestual y vocal que se hacía en la mecedora. Si bien en la partitura se habían planificado determinadas transformaciones corporales, se temía que la acumulación de movimientos

dispersara la atención y se acentuara el trabajo con el cuerpo, provocando un corrimiento de nuestro objetivo.

En segundo lugar, se optó restringir el uso de las palabras. Esta decisión se tomó luego de que la *performer* realizara algunas pruebas o ensayos con el texto previsto. Quedó en evidencia que el uso de las frases combinadas con los silencios y las pausas, tomaba cierto carácter ilustrativo y restaba potencia al estado corporal y vocal que se pretendía evocar. Por esta razón, consideramos que una respiración sonora (sonido inspirado y sonido expirado) preparatoria para la enunciación del “más” podía generar mayor intensidad. Entonces, las variaciones tímbricas de volumen y acentuación serían trabajadas en la tríada: sonido inspirado-sonido expirado-“más”.

En tercer lugar, los momentos de la *performance* fueron otros elementos que se ajustaron en pos del objetivo principal y que también responden a una cualidad de síntesis. Reconocemos entonces, cinco momentos en la *performance*. Primer momento: montaje. Segundo momento: instalación de la imagen de la mecedora sobre el círculo de barro. Tercer momento: acción de mecerse. Cuarto momento: transformación gestual. Quinto momento: trabajo vocal.

Por otra parte, la decisión de instalar la imagen de la silla sobre el círculo de barro, fue para generar expectativa en el tiempo de espera. Además, la instalación de esta imagen con características poéticas pretendía disparar múltiples significados y asociaciones libres en quien la viera.

La duración de la acción desde el momento en que la *performer* se sienta en la mecedora también fue decidida en relación a la supresión de elementos. Una de las ideas que se barajó en un momento fue que la acción de mecerse con los ojos cerrados durase alrededor de una o dos horas. Mientras que la acción de abrir el gesto, emitir el sonido vocal y cerrarlo, sea de nueve minutos. Sin embargo, se temía que ese desfasaje de tiempo le diese a la acción de mecerse un desarrollo que no terminara de concretarse con la acción gestual y su devenir vocal. Por este motivo, se intentó amalgamar el tiempo otorgándole al trabajo gestual y vocal más duración, ya que esto era lo más importante de la *performance*. Finalmente la acción de mecerse quedó con una duración de tres minutos (este tiempo fue contado por la *performer*, mediante la cantidad de vaivenes que hacía la silla) y lo demás con una duración de nueve minutos.

En suma, podemos observar que el evento del festejo del Día de Muertos otorgó un marco potente de sentidos a la *performance* y el carácter técnico del objetivo de este trabajo (situar la voz en un lugar privilegiado) no limitó la posibilidad de reflexionar en torno a temáticas como

la muerte, la vida, la degradación, la soledad y el deseo. Por el contrario, otorgó un margen de libertad suficiente en el cual los sentidos se fueron construyendo hasta último momento e incluso después de la presentación. A medida que se iba acercando la fecha de la *performance*, se seguían buscando alternativas y posibilidades en torno a la partitura y al sentido de la acción. Probablemente si esta *performance* se volviera a realizar, seguiría transformándose tanto en su estructura como en sus significaciones, lo cual demuestra el carácter flexible del diseño y su adecuación a un contexto.

Cabe resaltar que el detalle del perro negro observando la *performance* fue vislumbrado por el investigador Mario Vilca (citado más arriba), a quien le hicimos llegar el video de esta obra. Vilca señaló que, en la ontología andina, el perro negro es el encargado de acompañar a la persona que acaba de morir a cruzar hacia la dimensión del mundo de los muertos, oficiando como un mediador entre ambos mundos. Este señalamiento nos llevó a comprender que el suceso imprevisto de la aparición del perro negro, abría nuevas capas de sentido que estaban fuertemente vinculadas a la temática de la cual partimos, la muerte. También, este investigador nos facilitó un texto de su autoría que aborda la temática del perro negro en el mundo andino, “Cruzando el río de estrellas. Mediaciones no humanas en la celebración de los muertos en el Altiplano de Jujuy” (2015). La lectura de este trabajo nos motivó a pensar que “Cruzando el río de estrellas” podría ser el título de la *performance*, para lo cual se le solicitó autorización.

Por último, cuando reflexionamos acerca de la voz y la *performance* nacen otros interrogantes como: ¿Qué pasaría, además, si se concibe la vocalidad no sólo de la *performer* sino también de todas las personas presentes en la *performance*? ¿Se podría, por ejemplo, construir una *performance* polifónica que recupere esas voces? Esto implicaría repensar nuestro objetivo que pretende situar la voz de la *performer* en un lugar central de la acción, para comenzar a comprender y percibir todas las otras sonoridades de las voces presentes. También, se replantearía la metodología, porque en lugar de pensar qué elementos deberíamos manipular en pos de centralizar la voz, deberíamos pensar más específicamente en cómo dialogar con los elementos (que exceden el control de la *performer*) presentes en el contexto de la acción. Afinar la percepción de los sonidos del ambiente para que la voz aflore en consonancia o en resonancia con esa atmósfera será una de las tareas que posiblemente encuentren lugar en una futura investigación.

Bibliografía

- Beckett, S. (1986). *Catastrophe et autres dramatiques. Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Davini, S. (2007). *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo? En G. Deleuze et al. *Michel Foucault, filósofo* (pp. 155- 163). Barcelona: Gedisa.
- Prieto, A. (2005). *Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico*. Performancelogía [blog]. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/07/los-estudios-del-performance-una.html>.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. Fuentes (Comps.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30). México: Fondo de Cultura Económica.
- Vilca, M. (2009). Piedras que hablan, gente que escucha: la experiencia del espacio andino como un “otro” que interpela. Una reflexión filosófica. En Guerci de S. B. (Comp.), *Filosofía, cultura y sociedad en el NOA*. Jujuy: Edit. UNJU.
- Vilca, M. (2015). Cruzando el río de estrellas. Mediaciones no humanas en la celebración a los muertos en al altiplano de Jujuy, Argentina. En A. Juri (Comp.), *Historia, religión y antropología desde nuestra América Latina* (pp. 72-84). Buenos Aires: Vicinguerra.
- Viveiros de Castro, E. (2014). *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*. Entrevistas. Buenos Aires: Tinta limón ediciones.

Anexo

Registro audiovisual de la performance: Cortez (2018). *Performance en la celebración del Día de los Muertos, Universidad Nacional de Córdoba, 2017* [video]. Recuperado de <https://youtu.be/fjIqioFtlSI>.

Cómo citar este artículo:

Romero Messein, M. V. (2021). Voz y performance en la fiesta del Día de Muertos. *AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33505>.

**La co-existencia como alternativa a la nostalgia de la co-presencia.
Preludio... en el contexto del Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio**

Co-existence as an alternative to the nostalgia of co-presence. Prelude... in the context of Preventive and Obligatory Social Isolation

Talma Salem de Oliveira

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
contato.talsalem@gmail.com
ORCID id: <https://orcid.org/0000-0001-7194-1383>

Micaela Moreno Magliano

Universidad Provincial de Córdoba
Universidad Nacional de San Martín
Universidad Nacional de La Plata
Universidad de Buenos Aires

Córdoba, Argentina
micaelamorenomagliano@gmail.com
ORCID id: <https://orcid.org/0000-0003-4178-246X>

Resumen

El siguiente escrito se inscribe en el marco de las prácticas artísticas y estéticas contemporáneas. Constituye una etapa descriptiva del proyecto de investigación-creación *Preludio...* Tiene como objetivo describir reflexiones que generan conocimiento sobre la propia práctica y sistematizar los avances de investigación de dicho proyecto. Su finalidad es dar marco discursivo a la reflexión teórica-práctica del trabajo de investigación-creación en danza desarrollada a partir de la propuesta de Cuerpo-Instalación en la obra de la coreógrafa brasileña Vera Sala. Para su desarrollo observa un corpus de apuntes de dirección y creación, reconstrucción de experiencias y estrategias de trabajo. Se propone así un análisis de las prácticas desarrolladas en el marco del Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (2020), el cual se toma como punto de inflexión, debido a la suspensión del espacio de trabajo y de la co-presencia física.

Palabras claves

Danza contemporánea, Cuerpo-instalación, Intercorporeidad, Co-existencia, Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio.

Abstract

The following writing is part of the contemporary artistic and aesthetic practices field. It is a descriptive stage of the research-creation project *Preludio...* It aims to describe reflections which produce knowledge about the practice itself, and to systematize the research advances of this project. Its purpose is to give a discursive framework to the theoretical and practical reflection of the research-creation work in dance, developed from the proposal of Body-Installation in the work of the Brazilian choreographer Vera Sala. For its development a corpus of notes of direction and creation, reconstruction of experiences and work strategies are observed. Thus, an analysis of the practices developed within the framework of Preventive and Obligatory Social Isolation (2020) is proposed, which is taken as a turning point, due to the suspension of the working space and physical co-presence.

Key words

Contemporary dance, Body-installation, Intercorporeality, Co-existence, Preventive and Obligatory Social Isolation.

Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo sistematizar y compartir reflexiones emergidas en el desarrollo de producción de *Preludio...*¹ Este proyecto de investigación-creación en danza se encuentra radicado en el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA), de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Forma parte del programa CePIABIERTO 2019/2020 y está, a la vez, vinculado a la investigación doctoral de Talma Salem sobre la noción de Cuerpo-Instalación (C-In) presente en las obras de la coreógrafa brasileña Vera Sala² entre 2003 y 2007. En ese marco *Preludio...* se configura como un laboratorio de abordaje del corpus de la investigación doctoral, un laboratorio que posibilite recolectar aspectos del C-In a través de la práctica.

La finalidad de este escrito es darle marco discursivo a la reflexión teórico-práctica del trabajo de investigación-creación en danza *Preludio...*, a partir de la reconstrucción y análisis de las prácticas desarrolladas, así como de las estrategias de trabajo en el marco del Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) decretado en marzo de 2020. Este último se toma como contexto de observación del trabajo en tanto se concibe como punto de inflexión en el que tiene lugar una suspensión de la co-presencia. En este camino es posible observar que la circunstancia de trabajo en el marco de las medidas establecidas por la pandemia del COVID-19, conduce al proyecto a afrontar problemáticas estructurales y metodológicas. Este aparente desvío finalmente permite reencontrar, desde una perspectiva más amplia, las nociones trabajadas con anterioridad.

Se recupera en este marco de análisis lo desarrollado en la práctica performativa por Lucía Disalvo, Mariano Villalva, Mariana Saur Palmieri, Gal Sahueza, Micaela Moreno Magliano y Talma Salem. También se trabaja con los registros de dirección, documentación de archivo del proyecto y el trabajo artístico desarrollado. Así se observa el conjunto de encuentros llevados a cabo de marzo a agosto de 2020 por plataformas virtuales, apuntes de trabajo, y material audiovisual producido en este periodo.

1 *Preludio...* Dirección de proyecto: Micaela Moreno-Magliano, Coordinación y dirección artística: Talma Salem, Performers: Cecilia Zoppi, Gal Sanhueza, Lucía Disalvo, Mariana Saur-Palmieri y Mariano Villalva. Técnica e iluminación: Ye Ibarra. Asesora: Eugenia González-Mussano. Ex integrantes: Roxana Martin y Sabrina Lescano.

2 Para más información: <https://www.verasala.com.br>.

De este modo, el presente trabajo se conforma como un primer momento de sistematización de las reflexiones presentes en *Preludio...* Una instancia de comunicación de avances de este proyecto de investigación-creación. En ese sentido, se brinda una presentación del proyecto acorde a lo trabajado durante los primeros meses de su desarrollo para luego, adentrarse al contexto del ASPO y sistematizar las reflexiones que aparecen en este marco.

El escrito inicia con la puesta en contexto del proyecto en la que se exponen los modos de investigación-creación y las nociones conceptuales trabajadas durante los primeros meses de su desarrollo. Luego de ello, tiene lugar una sección de análisis y descripción de las prácticas desarrolladas en el marco del ASPO. Allí se describen sus componentes abordados desde una perspectiva que recupera los conceptos de intercorporeidad, incompletud y co-existencia. Así tiene lugar una descripción reflexiva sobre la práctica coreográfica desarrollada. Principalmente se observan los procedimientos coreográficos en torno a las nociones de reverso y vectores, implicadas en la investigación sobre C-In desarrollada en *Preludio...* y lo que ellas traen en este marco; ya que es allí, en la propia práctica, donde el trabajo continúa profundizándose a la vez que pensándose a sí mismo.

Por último, en un apartado final se recuperan los aspectos principales de lo desarrollado. Se observa así cómo el pensamiento sobre el C-In trae reflexiones sobre la danza, sobre lo coreográfico y, sobre el campo de prácticas actuales.

Preludio...

Preludio... es un proyecto de investigación-creación en danza radicado en el CePIA (FA-UNC), dirigido por Micaela Moreno Magliano y Talma Salem en el marco del CePIABIERTO 2019/2020. A su vez, su desarrollo está vinculado a la investigación doctoral de Salem sobre la noción de Cuerpo- Instalación (C-In) presente en las obras de la coreógrafa brasileña Vera Sala entre 2003 y 2007.

En torno al trabajo de Sala, *Preludio...* parte del reconocimiento de la denominación C-In. En ese marco tiene como uno de sus propósitos la construcción de esta denominación como categoría. Para ello se destaca que, entre varios aspectos, la noción de C-In propone un estudio singular sobre la relación entre el cuerpo y el ambiente.

En colaboración con el arquitecto Hideki Matsuk, Sala, propone al público obras inmersivas en donde los procedimientos trabajados en el cuerpo se reflejan en la construcción de un espacio en el cual se ingresa. El cuerpo de Sala constituye un elemento más dentro de esta instalación construida. Este proceso de reconfiguración del espacio escénico, donde aparece la noción de C-In, se da gradualmente en las obras *Corpo-instalação* (2003), *Impermanências* (2005) y *Disposições Transitórias ou Pequenas Mortes* (2007).

Ahora bien, el trabajo de Sala en danza no tiene como premisa el diseño del movimiento en el espacio, sino más bien el desencadenamiento de procedimientos corporales que responden a una investigación del propio cuerpo como materia, junto con un abordaje que diluye la dicotomía dentro/fuera del cuerpo. Es posible, por ello, identificar en su trabajo de C-In una noción de cuerpo desarticulado, quebrado, deforme, precario, en crisis que disputa los parámetros de cuerpo dominantes por siglos en la danza occidental.

En este sentido y para ofrecer una caracterización en el campo de estudios en danza, la reflexión y producción de las obras C-In de Sala, pueden ser incluidas en lo que André Lepecki (2008) denomina como *still act*. Esto es, en el marco del proceso en el cual, el acto inmóvil de los cuerpos posibilita pensar una autocrítica de la danza experimental contemporánea como una crítica ontológica, como una reflexión de la ontología política de la danza.

El término C-In es usado por la artista para definir su trabajo hasta 2007 cuando adopta el término Instalación-Coreográfica. Sin embargo, se observa que, en sus trabajos posteriores y en entrevistas realizadas a la artista, esta nueva denominación no implica una caducidad de la anterior. Asimismo la noción de C-In no se refiere solamente a la construcción espacial o escenográfica (que es lo que aparentemente conecta su trabajo de danza con el de arte de instalación desarrollado como lenguaje en las artes visuales), sino también a la concepción del cuerpo. En este sentido, C-In desarrolla un modo singular de la construcción de corporeidad y de pensar la relación cuerpo-ambiente.

La radicación de este proyecto en el CePIA permite experimentar metodologías de investigación. En este marco la metodología de trabajo propuesta es la de reenactment (Lepecki, 2013). Desde allí y con la apuesta de que las prácticas artísticas pueden, a través de sus formas de investigar, aportar al campo académico, *Preludio...*, como proceso de investigación, propone buscar en el campo de la danza herramientas para la aproximación a la obra de Vera Sala. Así, el *reenactment* aparece como puerta de entrada a los documentos. Según Lepecki (2013), el

reenactment se configura como una de las más significativas marcas de la coreografía experimental contemporánea y es observado en distintos momentos por reconocidos investigadores como Mark Franko (en un escrito de 1989) y Sally Banes (en un escrito de 1983 citado por Franko). De acuerdo al planteo de Lepecki, el *reenactment* es visto como una noción que invita a pensar la experiencia de recreación particular que implica la activación coreográfica e instaura una temporalidad e intensidad singular de vínculo con los archivos.

El *reenactment* refiere así a un modo de dialogar con archivos proveniente de la práctica artística para el rehacer de obras que subraya la puesta en acto. En *Preludio...* se trabaja en torno a esta noción como base metodológica para el rehacer conceptual del C-In. En este sentido en *Preludio...* el *reenactment* se toma como marco a partir del cual reconstruir aquellos aspectos que caracterizan al C-In.

En ese marco, *Preludio...* no trata de copiar o imitar las obras de Sala, sino que la investigación es guiada por la relación con los archivos y la conversación que se va tejiendo con ellos para que, de este modo, puedan seguir trabajando en los cuerpos. En el desarrollo de *Preludio...* se crean situaciones de trabajo en las que se den las condiciones para que potencias y aspectos del C-In puedan emerger e informar el trabajo.

Así, son creados procedimientos de aproximación a los documentos que componen el corpus de la investigación (registros en foto y video de las obras de Sala, críticas y textos académicos sobre su trabajo, así como entrevistas con la artista realizadas por Salem y por otras personas en distintos contextos). Estos procedimientos posibilitan recolectar información para la realización de prácticas, que a su vez, vuelven a informar los documentos. Este retorno que hace parte del acto reflexivo, puede ser tanto un movimiento de afirmación o puesta en cuestión de aspectos dados por sentido, como la revelación de nuevos aspectos del C-In emergentes en la práctica. Para cada aspecto encontrado se hacen necesarias articulaciones teóricas que lo profundicen.

Es en este sentido que *Preludio...* se configura como un laboratorio de investigación y creación. Así, el objetivo del proyecto es acercarse a las cuestiones presentes en el trabajo de Sala ((*Preludio...*, 2019), y a partir de estas, generar experimentos coreográficos propios.

Por otro lado, es importante mencionar que esta propuesta de trabajo se desarrolla junto a lecturas conceptuales que van abonando las prácticas. En este marco de presentación, se recuperan los resultados de las prácticas de mediación principalmente realizadas sobre el material de entrevistas a Vera Sala, el archivo audiovisual de sus obras y el trabajo de lecturas



Imagen 1: *Preludio...* (2019). *INMERSIÓN #4. Preludio: prácticas antropofágicas para la creación*. CePIA-FA-UNC. Córdoba, Argentina. Fotografía de M. E. Guillen.

que desarrolla su equipo. Asimismo, *Preludio...* focaliza en la noción de “práctica”³ en tanto su proceso de desarrollo refiere a algo que no es asimilable a un entrenamiento, ni a un ensayo, ni al trabajo precisamente específico de conservación de un objeto, ni a la representación de un concepto, ni tampoco a una superación de sí mismo.

El inicio del trabajo de *Preludio...* consiste en una primera aproximación a los registros de las obras seleccionadas de Vera Sala (videos y fotos). Cada *performer* en la apreciación de

³ Noción recuperada de la descripción del trabajo de Marcelo Evelyn y la referencia a Erin Manning desarrollada por Pérez-Royo (2019, p. 127).

ese material, realiza descripciones de imágenes y también listados de verbos, sustantivos y adjetivos que logran identificar. En ese trabajo, quienes integran *Preludio...* generan la escritura de prácticas a ser realizadas de modo grupal.

En las prácticas, tiene lugar la aparición de aspectos que se relacionan a la observación focalizada en el cuerpo de Vera Sala y su modo de moverse. En común, todas ellas trabajan con transferencias de peso y una cierta deriva en donde el camino de las transferencias no es guiado por el deseo de componer o dibujar en el espacio, sino por factores más incontrolables e inestables. Como ejemplos de estos factores están la escucha de los líquidos internos, la entrega a un desencadenamiento de transferencias generadas por el propio peso del cuerpo a partir de un primer impulso, o directamente la manipulación del cuerpo por otros cuerpos. Este interés por la deriva de las transferencias de peso puede conectarse con la errancia de los vectores nombrada por Vera Sala en 2011 durante una conversación en la que habla sobre el trabajo que lleva a cabo en el grupo Núcleo Vera Sala:

(...) es donde estoy ahora, es pensar en este cuerpo errático. Entonces, las trayectorias no se completan, ellas son aleatorias. Entonces tiene una incompletud. Tiene un... (...). Es imprevisible, en el sentido de que vos accedés de una determinada manera, vos no sabés... (...) no hay un final que vos esperes. Entonces, es trabajar con esta multiplicidad de vectores en el cuerpo simultáneamente y trayectorias erráticas. Entonces, esta es una de las maneras, que es en la que yo estoy ahora, de pensar ese cuerpo, ver los despliegues que hay en esta instrucción (Sala en Figueiredo, 2012, p. 160)⁴.

En este modo de moverse el trabajo se orienta a habitar la situación propuesta. En este sentido, se diferencia de un modo que principalmente se preocupe por las formas que se darán a ver a partir de él. La preocupación no está dada por el aspecto representativo del movimiento y su dibujo claro en el espacio sino por un tipo de trabajo formal que considera el recorrido de fuerzas internas del movimiento.

⁴ [...] é onde eu estou agora, é pensar nesse corpo errático. Então, as trajetórias não se completam, elas são aleatórias. Então, tem uma incompletude. Tem um...[...] é imprevisível, no sentido de que você acessa de uma determinada maneira, você não sabe...[...] não tem um desfecho que você espera. Então, é trabalhar com essa multiplicidade de vetores no corpo simultaneamente e trajetórias erráticas. Então, esta é uma das maneiras, que é onde eu estou agora, de pensar esse corpo, ver os desdobramentos que tem nessa instrução [Traducción propia].

La metodología de trabajo de *Preludio...* propone una mediación con los documentos. Las personas que trabajan como *performers* no acceden directamente a estos, sino a consignas elaboradas a partir de ellos previamente por quien dirige. En ellas, se puede observar un modo de presencia que es incorporado como una especie de hábito, en el sentido fenomenológico del poder, que tienen los seres humanos de “dilatarse nuestro ser-del-mundo, o de cambiar la existencia anexándonos nuevos instrumentos” (Merleau-Ponty, 1945, p. 161). Así, los cuerpos se instalan en un estado de escucha y apertura sensorial a partir de la cual se sitúan desde la experiencia ambigua del cuerpo que se mueve y es movido.

La actitud del cuerpo no es de respuesta a estímulos externos, incluso cuando existen decisiones que pueden desencadenar respuestas motrices. Como por ejemplo no resistir a la gravedad, lo cual causa la caída y permanencia del cuerpo en el suelo. Lo que aparece es una danza “rota” que emerge de un cuerpo errante. Un cuerpo que en la experiencia de habitar situaciones de exposición, se percibe sin certezas, sin precisión, “casi” descontrolado, “casi” muerto, “casi” estable, un cuerpo que “casi” habla, “casi” desiste, y que configura, a lo largo del tiempo, una danza “casi”, una existencia “casi”.

Esta ambigüedad de la experiencia conlleva un modo singular de pensar el cuerpo y el ambiente. Si el cuerpo se mueve y es movido, entonces siempre hay interrelación, siempre está en una co-presencia implicada.

Esta duplicidad no pensada como oposición, puede dialogar con el principio fenomenológico de la reversibilidad que, articulado a la noción de intercorporeidad (Merleau-Ponty, 1964), favorece a comprender esta co-presencia mencionada.

En líneas generales, la reversibilidad supone que palpar y ver son indisolubles de un ser palpado y de un ser visible. La reversibilidad del cuerpo con el mundo y con él mismo (del sintiente y del sensible) sugiere una intercorporeidad:

(...) es precisamente mi cuerpo el que percibe el cuerpo del otro y encuentra en él una prolongación milagrosa de sus propias intenciones, una manera familiar de tratar con el mundo; en adelante, como las partes de mi cuerpo forman conjuntamente un sistema, el cuerpo del otro y el mío son un único todo, el anverso y el reverso de un único fenómeno, y la existencia anónima, de la que mi cuerpo es, en cada momento, el vestigio, habita en adelante estos dos cuerpos a la vez (Merleau-Ponty, 1993, p. 365).

¿Qué implica esta existencia anónima en términos coreográficos? ¿Qué tensiones trae esta noción cuando hablamos de una práctica artística? ¿Cómo este modo de existencia particular (que se puede apreciar en el trabajo de Vera Sala y que se confirma en la observación de las prácticas del proyecto) se relaciona con cuestionamientos claves sobre los modos de hacer danza?

Como se puede notar, aquí empieza un despliegue de reflexiones a partir de la práctica en articulación con conceptos de la fenomenología, que conduce a problemáticas más amplias. Este desborde del proyecto es lo que permite vislumbrar, “levantar la mirada” del foco de la práctica y realizar un aporte al diálogo del campo de los estudios de danza desde la singularidad de esta práctica situada.

La suspensión como punto de inflexión

El proceso descrito anteriormente es interrumpido por el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio que redirecciona el proyecto hacia problemáticas emergentes en ese contexto. La suspensión del espacio de trabajo atraviesa el proceso de investigación-creación con cuestiones estructurales vinculadas a sus modos de organización. Aparecen preguntas sobre las condiciones de su existencia dadas en el marco de las convenciones de trabajo, como agentes coreográficos de las prácticas que se vienen desarrollando.

Las nuevas condiciones de trabajo, a distancia y en los hogares, desnaturalizan las convenciones así como cuestiones/características de la práctica dadas por sentadas. Esa desnaturalización convoca al ejercicio de nombrarlas y ponerlas en estado de pregunta. Así, el marco del ASPO se instituye como un punto de inflexión donde es posible nombrar lo que en el trabajo previo se desarrolla sin necesidad de ser nombrado.

Es importante señalar aquí que la “suspensión del espacio de trabajo” no refiere solamente al impedimento del uso del espacio físico de la sala Jorge Díaz del CePIA (espacio principal de trabajo), sino también a la absoluta prohibición del encuentro presencial y la imposibilidad del trabajo de contacto entre las personas. Así, en el marco del ASPO se suspende la arquitectura institucional como estructura convencional que delimita el campo de desarrollo de la práctica, pero con ella, también se suspende un modo de trabajo singular basado en la co-presencia

física. Bajo este imperativo, se abre la pregunta sobre la condición de co-presencia implícita en el trabajo.

Al observar el conjunto de registros de las prácticas desarrolladas durante el ASPO es posible notar que tiene lugar una reflexividad sobre su desarrollo. En palabras de la directora, en este marco, “más que poner anteojeras y galopar con determinación hacia los objetivos del proyecto ya preestablecidos, *Preludio...* comienza a espiralar a través de preguntas metodológicas” (Salem, julio de 2020, apuntes de prácticas de trabajo). Se refiere así a una atención dirigida a la integración del trabajo a las nociones que venían siendo tematizadas y la problematización constante sobre los nuevos modos de trabajo en este marco.

Si bien las prácticas artísticas, en tanto prácticas sociales, al pensarse a sí mismas están pensando a la sociedad, el contexto del ASPO parece hacer de esto una obviedad expresa. Cada negociación acerca de cómo seguir, o de si seguir o no, plantea una reflexión que atraviesa aspectos que no son exclusivos del arte y en la que se ven involucradas todas las dimensiones de la vida. De este modo *Preludio...* se reordena en torno a una reflexión sobre la intención de autonomía del trabajo artístico.

Esto se da también por la situación singular del desplazamiento del trabajo (de un espacio diseñado para prácticas artísticas escénicas hacia espacios domésticos heterogéneos) que ocurre no como una elección o necesidad del proceso, sino como una obligatoriedad. Los hábitos y las relaciones en los espacios privados no solamente son diferentes, sino que también implican una transformación de las prácticas artísticas-laborales y del trabajo en su conjunto.

La relación entre el cuerpo y el ambiente es uno de los ejes centrales para el trabajo en *Preludio...* El desarrollo del proyecto en un contexto de absoluto cotidiano es una circunstancia que posibilita profundizar las indagaciones sobre dicha relación. Es por ello que, para comprender la noción de cuerpo ambiente que en *Preludio...* tiene lugar, se da relevancia al análisis de las experiencias del trabajo desarrolladas en el marco del ASPO y las problemáticas que las atraviesan.

¿Qué sucede en la co-presencia física de modo evidente que en esta suspensión se revela como clave a reconstruir? ¿Cuáles se constituyen como estrategias y preguntas para acceder a lo que está invisibilizado por el dispositivo pantalla (dispositivo por excelencia en el que suceden los encuentros de trabajo actuales)? ¿De qué manera, en estas circunstancias, el trabajo continúa en el desarrollo de su propuesta de co-presencia (alejado de una suma de

individualidades)? En este sentido y retomando a Merleau-Ponty ¿qué permite pasar de la co-presencia a la co-existencia?

La construcción de lo común

Preludio... es un proyecto que toma al espacio como inherente a su desarrollo. La suspensión de la co-presencia física, que tiene lugar en el marco del ASPO, no supone la desaparición de su vínculo directo con el espacio sino que presenta otra posibilidad.

La noción de intercorporeidad hasta entonces, había sido tomada para entender la singularidad de las relaciones de co-presencia. La suspensión del encuentro físico posibilita profundizar en el aspecto de la intercorporeidad como característica del ser-del-mundo no reducida al campo de proximidad o al campo visual. En este sentido la intercorporeidad se distancia de un lugar metafórico y es encarnada como modo singular de construcción de un nosotros común, como señala Marina Garcés (2003), “el derecho y el revés de una existencia anónima: aquí tenemos la articulación, la intersección que ni es fusión ni es suma de individualidades, sino relación intercorporal por la que se constituye un nosotros y un mundo común” (p. 132).

La autora, recuperando a Merleau-Ponty, se refiere a lo común como un heterogéneo que dista de una sumatoria de individualidades, en el sentido en que los seres humanos son siempre una continuidad y no individuos acabados. Precisamente el ser social subraya su incompletud, su carácter de co-implicación y corresponsabilidad en el mundo.

Desde esta perspectiva es posible observar la construcción de lo común tanto en los modos de trabajo como en las prácticas. Así se encuentra que estas sugieren poéticas inacabadas individualmente, que se terminan de configurar en lo común: “esto que se desconoce completamente soy yo haciendo continuar aquello otro que soy con otros” (Moreno Magliano, junio de 2020, apuntes de prácticas trabajo).

Asimismo, no es el hecho de trabajar cada persona en su casa lo que haría del trabajo una sumatoria de individualidades, sino el hecho de asumir a cada práctica como algo acabado y autosuficiente sin vínculo con las demás. De esta forma la incompletud puede ser pensada como aspecto coreográfico en las prácticas en tanto propone una base del trabajo que se da en la continuidad de las relaciones, como se desarrolla en los próximos apartados.

El acceso a lo invisible. La práctica de nombrar

En *Preludio...* en el marco del ASPO, primero se lleva a cabo un período de trabajo de mesa con lecturas y discusiones de textos a través de encuentros por videollamada. Luego de esto, es retomada la práctica de escritura de acciones. Así, a partir de fragmentos de la tesis doctoral de Valeska Figueiredo en donde analiza el trabajo de Vera Sala, se realizan escrituras de prácticas individuales que luego son intercambiadas y llevadas a cabo por otra persona del grupo. Tras la experiencia la persona reescribe la práctica con el objetivo de potenciarla. Después de dos o tres reescrituras se devuelve a la persona que ha escrito la práctica al inicio, y esta finalmente la realiza.

En este trabajo remoto, las personas desarrollan su acción y luego relatan su experiencia en el encuentro grupal por videollamada. Cada *performer*, en su contexto singular debe crear las condiciones necesarias para que el trabajo “pueda trabajar”⁵. Estas condiciones son heterogéneas, y su creación depende de las herramientas que posee cada artista. En este sentido, durante el proceso se van reconociendo y nombrando dichas herramientas en un ejercicio de corresponsabilidad por la práctica. Una vez que se reconoce tal construcción, finalmente tienen lugar encuentros por videollamada, en los que se realizan las prácticas simultáneamente.

En estos encuentros, mientras suceden las acciones en una composición de cuatro pantallas, la dirección observa y algunas veces interviene. Sin embargo, lo que informan los cuerpos en la presencia física no es accesible por la pantalla. En el encuentro mediado por ella sólo se accede a formas y palabras. Es posible observar que nombrar la experiencia exige un trabajo sobre lo discursivo que no necesariamente es propio de quienes realizan las prácticas en danza. Asimismo, a pesar de todo el esfuerzo de comunicación hay cosas que no se dan en la traducción de la experiencia al lenguaje y que quedan fuera en la mediación de la pantalla. Esto que “queda por afuera” o inaccesible al trabajo, no encuentra nombre. Aparentemente sería todo lo que no se configura en imagen, aquello que solo sucede en la percepción del cuerpo en vivo.

Con respecto a lo que concierne a la práctica y al trabajo con lo invisible, en este marco quien realiza las prácticas cuenta solamente con su propia observación. La mirada externa de la dirección que antes le hacía compañía ya no está del mismo modo. La memoria del trabajo

5 Aquí “hacer el trabajo trabajar” puede remitirse a la frase “el teatro teatra” de Mauricio Kartun citada por Jorge Dubatti en distintos textos, entre ellos el libro que lleva el título *El teatro teatra: nuevas orientaciones en teatología* de 2009, editado por Ediciones de la Universidad Nacional del Sur.

en la sala marca un referencial cualitativo de esta, sin embargo para poner su experiencia en común se hace necesario un ejercicio de reflexión y organización. Se observa que la estrategia utilizada para informar sobre lo que el dispositivo pantalla invisibiliza es el intercambio de procedimientos.

Al realizar el procedimiento de la otra persona, por más distinto que pueda ser su abordaje, este informa, a través de la experiencia, sobre lo que anteriormente estaba solo en el relato propio o en la escritura automática individual. De esta forma el relato sobre las prácticas se colectiviza de un modo intercorporal. Tras las prácticas, cada *performer* comparte una selección de sus registros en los que da cuenta del trabajo de profundización del trabajo. El equipo por completo asiste a reconfiguraciones sobre el espacio, el tiempo y la corporalidad. En ese marco encontramos un aspecto subrayado que remite a aquello que, en este común, distingue qué constituye una acción y qué constituye un espacio:

252

¿Caminar, solo se camina el suelo? Al caminar lo que no es suelo, eso, ¿se transforma en suelo? Una superficie es caminada si otra parte la toca intermitentemente con peso. Así podemos pensar en una superficie caminada y otra caminadora. ¿Existe caminar sin suelo? (Moreno Magliano, junio de 2020, apuntes de prácticas de trabajo).

En este modo de trabajo se observa un trabajo sobre la incompletud, sobre la coexistencia de las acciones que se llevan a cabo.

Por otro lado, las decisiones espaciales, los colores, los encuadres de cámara (conscientes o no) crean composiciones que permiten vislumbrar el trabajo como material artístico en el soporte del video. El trabajo con material filmado, como otra de las propuestas de trabajo, se desarrolla en vías a potenciar la afectación conjunta entre los aspectos cualitativos de la acción y el soporte de esta. Las estrategias para visibilizar en el video lo innombrable de la práctica no son las mismas que lo hacen aparecer en la co-presencia física. De este modo se distingue una separación entre lo que hace trabajar la práctica en su contexto (incluyendo a las poéticas que se desprenden allí) y lo que se experimenta en cuanto video. Sin embargo, en esta separación se reactualiza el trabajo en términos de la intercorporalidad e incompletud señalada.



Imagen 2: Salem, T. (2020). *Preludio...* Córdoba, Argentina. Fotograma de video de Gal Sanhueza.

En este marco se concibe la pantalla como una dimensión espacio-temporal que permite trabajar con los detalles, y ampliar la sutileza de las acciones. Así, se observa un camino potencial del trabajo en el formato de video, en cuya temporalidad inciden los materiales filmados. Producto de ello resultan filmaciones informadas por el trabajo en su conjunto de modo tal que se prevé su carácter instalativo.

Trabajo en el hogar. Prácticas del reverso

Los espacios hogareños están constituidos principalmente por prácticas domésticas, convivencias afectivas y/o relaciones familiares. Asimismo en las relaciones con los objetos, los modos de trasladarse y los ruidos, los espacios de la casa sedimentan hábitos que la incursión de las prácticas del trabajo en la casa reconfiguran. Podemos observar esto en anotaciones de las prácticas como aquella que subraya: “qué distinto se habita el espacio de la *performance* y de la vida. Los objetos me miran, ellos me revelan sus límites” (Moreno Magliano, junio de 2020, apuntes de prácticas de trabajo).

De la misma forma, el trabajo también se ve afectado por el contexto doméstico. Esto, si bien es una evidencia, se observa al interior del propio proyecto tanto en las dinámicas de trabajo cuanto en los “resultados” artísticos. En la serie de videos producida, compuesta por filmaciones en la casa de cada *performer*, se pueden observar algunas interferencias diversas del cotidiano como objetos peculiares que aparecen sin relación directa con la acción o la presencia de la hija de una de las artistas que come una banana mientras su madre baila. Estas interferencias informan sobre la vida de las personas que protagonizan el video y terminan de componer y generar sentidos en el entrelazamiento de lo cotidiano y lo extracotidiano.

El trabajo acompañado por la noción de intercorporeidad posibilita entender la reciprocidad de implicación entre cuerpos, arquitectura y objetos. La proyección del cuerpo hacia el mundo está dada en su relación con él, es de este modo que el mundo convoca al cuerpo. Así, las formas en la que el mundo convoca al cuerpo y viceversa se desarrollan en una determinación relacional. En este sentido, el campo de lo posible de la práctica artística en el hogar no es el mismo que el de la sala de danza. Esta detención en cómo el espacio del trabajo, sea este cual sea (sala, hogar), configura la práctica, es un aspecto que toma un primer plano en el marco del ASPO.

Vera Sala, en una conversación personal con Salem (San Pablo, enero de 2020), nombra su investigación iniciada en los años noventa como una búsqueda por el reverso (avesso). En el análisis de su trabajo se observa la reciprocidad de las afecciones entre cuerpo y espacio. Así la artista construye espacios específicos (plataformas de vidrios en *Corpo-instalação*, maraña de alambre en *Impermanências* y laberinto espejado en *Disposições Transitórias ou Pequenas Mortes*) para hacer emerger una danza otra, todavía desconocida. Asimismo, la artista trabaja en correrse de los espacios diseñados para aquellas prácticas de movimiento conocidas y



Imagen 3: Salem, T. (2020). *Preludio...* Córdoba, Argentina. Fotograma de video de Lucía Disalvo.

entrenadas por su cuerpo como una de las estrategias de aproximación al reverso de dichas prácticas.

En ese sentido, en *Preludio...* el trabajo desarrollado en los hogares se configura (pese a la adversidad del momento) como un modo que posibilita acceder a aspectos del reverso de la danza que aparece en el relato de Sala. En este sentido se destaca el subrayado de notas de trabajo en referencia a un corrimiento de lo habitual: “desistir de todo eso como cuerpo danzante... ver qué hay si no están esos fines... ¿cómo me muevo sin eso que es tan potente, tan común...?” (Disalvo, junio de 2020, apuntes de prácticas de trabajo).

Asimismo, entendiendo el reverso no como “lo opuesto” del anverso, sino su otra parte, la que no está visible, es posible recuperar sus aspectos a través de otro relato que retome el trabajo con el reverso:

Hay una diferencia entre mirar y aproximarse a algo mirado, y mirar y dejar que algo se aproxime a mí. El traslado es el mismo, la percepción no. Esto modifica el traslado mismo. Esto ocurre también en el tiempo, al modificarse el tiempo de la presencia, otros espacios son posibles. En ese transcurrir, no solo mis pies caminan, mis ojos caminan un libro, mi percepción camina palabras... Yo soy el reverso de otra cosa (Moreno Magliano, junio de 2020, apuntes de prácticas de trabajo).

256 | También es posible observar que la incompletud de las acciones (más allá de la incompletud planteada anteriormente en relación a la intercorporeidad) y de los sentidos, así como la ausencia de progresión en las acciones, al no trabajar con un lugar teleológicamente preestablecido, propician una improvisación errática que nunca termina de ser una cosa fija, única y acabada. Esta incompletud es sostenida por la simultaneidad de vectores. Estas son características observadas en el trabajo de Sala que, según Figueiredo (2012), ponen en cuestión “el modelo del movimiento por el mero movimiento y la idea de progreso” (p. 63) presentes en el campo de la danza. Esta situación de improvisación tiene como marco las pautas escritas por cada *performer*, pautas en cuyo desarrollo se manifiestan modos singulares de proponer y habitar el cuerpo errático y la búsqueda por tornar visible el reverso de la danza.

Por otro lado, en los materiales de video realizados, se aprecian formas singulares de visibilizar el revés a través de elementos del trabajo de Vera Sala. En estos materiales el reverso se visibiliza por ausencia. La ausencia de desplazamiento espacial. La ausencia, de un desarrollo y/o de un ápice de la acción. La ausencia de un sentido único entre otras ausencias.

Los ejemplos recuperados del trabajo de *Preludio...* dan cuenta de cómo el trabajo sobre la práctica en su multidimensión se pone en primer plano. De esta forma las prácticas en el contexto del Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio se configuran como prácticas que profundizan en el reverso.

Conclusiones

El proyecto *Preludio...* se propone trabajar a partir de la obra de la artista brasileña Vera Sala para la realización de procedimientos coreográficos propios como modo de reflexión práctica sobre el trabajo de esta artista. Las primeras articulaciones del trabajo con una perspectiva fenomenológica permiten abrir reflexiones sobre aspectos generales de la danza a partir de la práctica situada. Este proceso es interrumpido por el ASPO. En ese corte del desarrollo de la investigación-creación propuesta en *Preludio...* se imposibilita continuar con sus objetivos. Sin embargo, se observa que la suspensión de las convenciones de trabajo aporta problemáticas metodológicas que impulsan la creación de nuevas convenciones, nuevos acuerdos para que el trabajo pueda existir en este contexto. La necesidad de traducir la experiencia en palabras para poder compartirla grupalmente arroja al equipo al ejercicio de nombrar y encontrar las herramientas para ello.

El trabajo remoto con y sin el soporte de encuentros por videollamada presenta limitaciones importantes tanto para el trabajo de quien realiza las prácticas como *performer*, cuanto para la dirección. Ahora bien, la profundización de las lecturas de Merleau-Ponty que acompañan desde el principio el proyecto, en especial su abordaje por Marina Garcés, propician otra perspectiva en las circunstancias de estas limitaciones. En este marco, el pensamiento en términos de coexistencia en lugar de co-presencia posibilita retomar las prácticas desde una perspectiva en la que la construcción de lo común tiene como base la co-responsabilidad e implicación en el trabajo. Desde esta perspectiva se observan otros modos de trabajo que no consisten necesariamente en realizar prácticas en simultáneo por videoconferencia en el intento de simular una sala de ensayo.

De este modo la noción de intercorporeidad se presenta como una importante clave para pensar la dimensión común de las prácticas artísticas realizadas en el contexto del ASPO. Ella enmarca las relaciones bajo una ética de co-implicación y co-responsabilidad. Por ende la condición de autonomía y de práctica singular de cada *performer* no se configura ni como autosuficiente ni como individual, integrando así la construcción de lo común.

Las reflexiones sobre el desplazamiento del espacio de trabajo hacia el hogar, movilizan a volver a pensar el trabajo de sala e identificar en él el espacio diseñado para la danza. Desde las propias herramientas conceptuales desarrolladas en el marco de la investigación-creación sobre el C-In puede establecerse que *Preludio...* identifica allí lo que se denomina en este

marco un anverso de la danza a partir de lo cual establece, en el contexto de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio, una búsqueda por el reverso de todo aquello de lo que es en co-presencia. Asimismo, esta noción de reverso permite visibilizar características del trabajo de Sala en los materiales mismos arribados en el proyecto.

Bibliografía

- Figueiredo, V. (2012). *Trajetórias desviantes: implicações estéticas e políticas na dança da Cia. Borelli e do Núcleo Vera Sala* [tesis doctoral, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes]. Recuperado de <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284420>.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Edicions bellaterra.
- Lepecki, A. (2008). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Madrid: Cuerpo de Letra #1. Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors y Universidad de Alcalá.
- Lepecki, A. (2013). El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza. En I. De Naverán y A. Écija (Eds.), *Lecturas sobre danza y coreografía* (pp. 61-82). Madrid: Artea Editorial.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la Percepción*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Pérez-Royo, V. (2019). Corporalidades disidentes en la celebración. Fiesta y política en la escena contemporánea. En B. Hang y A. Muñoz (Comps.), *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas* (pp. 123-144). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Preludio... (2019, 22 de octubre). *INMERSIÓN #4. Preludio: prácticas antropofágicas para la creación*. CePIA web. <http://cepia.artes.unc.edu.ar/2019/10/22/inmersion-4/>

Cómo citar este artículo:

- Salem, T. y Moreno Magliano, M. (2021). La co-existencia como alternativa a la nostalgia de la co-presencia. *Preludio... en el contexto del Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio. AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33506>.

La performance identitaria como lucha política: una lectura de *Las malas* de Camila Sosa Villada

*Identity performance as a political struggle: a reading of *Las malas* by Camila Sosa Villada*

Gabriela Magdalena Timossi

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
gabriela.timossi@mi.unc.edu.ar
ORCID id: <https://orcid.org/0000-0003-3287-2471>

Camila Aguirre Vallés

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
camila.aguirre.valles@mi.unc.edu.ar
ORCID id: <https://orcid.org/0000-0002-6490-4370>

Resumen

El presente trabajo analizará la dimensión política de la expresión identitaria de los personajes de *Las malas* (2019) de Camila Sosa Villada a partir de los aportes de Jacques Rancière y Judith Butler. Nos preguntaremos por las estrategias de apropiación y reivindicación llevadas a cabo por la protagonista, Camila, y sus compañeras con el fin de visibilizar —hacer ver, mas también hacer oír— su existencia. En este sentido, la imposición de un “(no) deber ser” condiciona el campo de acciones susceptibles de ser realizadas por diferentes sujetos¹, limitando sus aspiraciones y llegando incluso a vulnerar sus derechos. En contraste con esto, la reapropiación se constituye como práctica afirmadora y reivindicadora de lo propio, oponiendo a dichas limitaciones un “querer ser” (que no deja de ser un “deber ser” autodestinado) intrínsecamente vinculado a la definición de la identidad de los personajes. No obstante, estas mujeres sufren, a lo largo del transcurso de la obra, sucesivas invasiones y agresiones que avanzan progresivamente sobre sus dominios, dificultando cada vez más la incansable lucha de dicho colectivo.

Palabras claves

Política, Expresión identitaria, Camila Sosa Villada, Reparto de lo sensible, Vidas precarias.

1 Por razones políticas, emplearemos lenguaje no sexista en este trabajo, reemplazando el masculino universal por el grafema “x”.

Abstract

This paper will analyze the political dimension of identity performance in *Las malas* (2019) by Camila Sosa Villada through the contributions of Jacques Rancière and Judith Butler. We will explore strategies of appropriation and claim implemented by Camila and other characters as a means of shedding light on their existence: of making it visible, but also audible. For instance, the imposition of certain duties condition the realm of potential actions that different subjects can accomplish, limiting their aspirations and even managing to infringe their human rights. By contrast, social practices of appropriation and claim constitute themselves as self-affirming and vindicative exercises, opposing to the aforementioned limitations the subject's own inclinations (which can be read as self-imposed duties), intrinsically tied to the way characters define their identities. Nevertheless, these women suffer, throughout the story, successive invasions and aggressive episodes that progressively advance over their domains, rendering their struggle increasingly difficult.

Key words

Politics, Identity performance, Camila Sosa Villada, Distribution of the sensible, Precarious lives.

Introducción

Cuando la identidad se construye con uñas, sudor y sangre, (ex)poniendo el cuerpo — aunque sufra— en un mundo dispuesto a abatirlo, cada palabra, acción y práctica remite a una lucha que parece no tener final. Este es el caso de Camila y las demás travestis prostitutas del Parque Sarmiento, personajes de *Las malas* (Sosa Villada, 2019), quienes deben hacer frente a una realidad que rechaza su identidad de género y las hostiga por su forma de vida.

Esta obra puede ser considerada una novela de iniciación que narra la vida de Camila, una joven oriunda de Mina Clavero que se muda a Córdoba Capital. Aquí, conoce a un grupo de travestis que acompañan su entrada en el mundo de la prostitución y la noche, y quienes le dan la bienvenida a su pequeña comunidad. A lo largo del texto, observamos la compleja lucha por la vida que deben realizar frente a una sociedad hostil que, por sus identidades disidentes, promueve su marginación, persecución y muerte.

El presente trabajo analizará la dimensión política de la expresión identitaria de los personajes de la obra a partir de los aportes de Jacques Rancière y Judith Butler. Nos preguntaremos por las estrategias de apropiación y reivindicación llevadas a cabo por Camila y sus compañeras con el fin de visibilizar —hacer ver, mas también hacer oír— su existencia. En este sentido, la imposición de un “(no) deber ser” condiciona el campo de acciones susceptibles de ser realizadas por diferentes sujetxs, limitando sus aspiraciones y llegando incluso a vulnerar sus derechos. En contraste con esto, la reapropiación se constituye como práctica afirmadora y reivindicadora de lo propio, oponiendo a dichas limitaciones un “querer ser” (que no deja de ser un “deber ser” autodesignado) intrínsecamente vinculado a la definición de la identidad de los personajes. No obstante, estas mujeres sufren, a lo largo del transcurso de la obra, sucesivas invasiones y agresiones que avanzan progresivamente sobre sus dominios, dificultando cada vez más su lucha.

Pensaremos la *performance* identitaria de los personajes como una serie de prácticas políticas que, en términos de Rancière, puede dar lugar a denuncias de un instituido reparto de lo sensible. Además, nos detendremos en las maneras en que la obra ficcionaliza una asignación diferencial de la precariedad y el derecho a duelo (Butler, 2009) —y, podríamos decir incluso, del estatus de sujetx en cuanto tal— con respecto a la vida de las travestis y en la que intervienen marcos de reconocimiento.

Una lectura política de *Las malas*

El presente trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación “ARTE Y POLÍTICA: la dimensión política de los discursos artísticos”. Por medio de las herramientas teóricas y metodológicas que se desprenden de este, intentaremos analizar cómo se manifiesta la dimensión política que posee la expresión identitaria de los personajes de *Las malas*. Nos preguntaremos por las acciones y palabras vedadas o permitidas a las travestis, así como la valoración que reciben por ellas; y en este sentido, observaremos las estrategias que emplean para hacer frente a la sociedad hostil en la que viven y —de esta manera— legitimar su voz, su existencia, su vida. Además, abordaremos la asignación diferencial de la precariedad de la vida y del derecho a duelo que configura la novela.

El objetivo de nuestra investigación radica en aportar elementos para reflexionar sobre la dimensión política de la *performance* identitaria de sujetxs marginadxs por la sociedad. Nos interesa identificar cómo se representan en la obra las disputas por el poder, manifestadas en la lucha por el derecho a la existencia, el nombre y la vida; y transferir a la novela categorías teóricas que nos permitan abordar la dimensión política que la constituye.

Frente a los dominios del no deber-ser

“Los árboles del Parque Sarmiento crecen solos, sin la ayuda de nadie” (Sosa Villada, 2019, p. 47), como las travestis que lo habitan, utilizándolo como antesala de las múltiples oficinas donde venden sus cuerpos a diferentes varones luego de que caiga el sol. Los sentidos que se tejen en torno a este espacio resultan claves para comprender la manera en que los personajes de *Las malas* expresan su identidad: estos no solo “son”, sino que existen en la medida en que ocupan lugares y temporalidades particulares que condicionan su manera de presentarse ante el mundo.

Este texto plantea una lógica de distribución de los tiempos y espacios novelescos, e introduce en ella una serie de imposiciones y limitaciones: la dicotomía día/noche, en este sentido, es capaz de modificar las propiedades de los escenarios transitados y delimitar un campo de acciones posibles para las travestis. Solo la noche parece habilitar su existencia: al

ocultarse el sol, salen de sus hogares a trabajar o a pasear por las calles, mientras de día deben ocultarse, “disfrazarse de varones” (p. 114) o soportar los vituperios de la sociedad, como puede observarse en el episodio en que una travesti visita una farmacia, evocando burlas entre lxs presentes. Cabe destacar que, aquí, la narradora relaciona el rechazo a la identidad travesti con el deslumbramiento: “«Somos como un atardecer sin lentes de sol», decía la Tía Encarna. «Nuestro fulgor enceguece, ofusca a los que nos miran y los asusta»” (p. 90). La luz que parecen emanar las travestis, aquella capaz de acaparar toda atención circundante, resulta incompatible con los rayos de sol:

No. En realidad somos nocturnas, para qué negarlo. No salimos de día. Los rayos del sol nos debilitan, revelan las indiscreciones de nuestra piel, la sombra de la barba, los rasgos indomables del varón que no somos. No nos gusta salir de día porque las masas se sublevan ante esas revelaciones, nos corren con sus insultos, nos quieren maniatar y colgarnos en las plazas (Sosa Villada, 2019, p. 71).

El día *echa luz* sobre la dimensión masculina que la sociedad quiere imponer a las travestis, ofrece su propio fulgor en una competencia que no deja de ser una denuncia al incumplimiento del “deber ser” impuesto. De noche, en cambio, ese fulgor travesti es capaz de tornarse “transparencia”: en tanto no son vistas, no pueden ser molestadas o insultadas. La sociedad les permite expresar su identidad en la medida en que dicha *performance* se encuentre atravesada por cierto ocultamiento, por un respeto de las limitaciones vigentes: según la distribución espacio-temporal dominante, se tolera la existencia travesti solo en la medida en que (casi) nadie pueda atestiguarla. La construcción novelesca del Parque Sarmiento, en este sentido, reproduce estas delimitaciones: durante el día, es espacio de familias y deportistas; mas, al caer el sol, se vuelve salvaje, lugar del sexo, las drogas, los excesos y la ausencia de pudor. Iluminarlo implica, para la narradora, despojar a las travestis de su lugar de trabajo, instaurar en la ciudad una suerte de jornada eterna y, con ella, empujarlas al destierro: “nos veían como cucarachas: les bastó encender la luz para que todas saliéramos corriendo” (p. 118).

Como afirma Agustina Gállego Wetzel (2020) en “Formas de la aparición en *Las Malas*”:

La escritora deja ver con gran lucidez que aparecer bajo la luz cegadora de una sociedad cuyos marcos normativos son cisheterosexuales, es un privilegio. De hecho asegura, en algunos fragmentos, que el rango del espectro de luz se disloca cuando aparece una travesti, en todo caso, salir de día y recibir los rayos del sol es un lujo al que no cualquiera accede (p. 63).

Es por estos motivos que las acciones de Encarna, al pasear a su hijo adoptivo durante el día (Sosa Villada, 2019, p. 71), responden a una sublevación de los órdenes dominantes y a una búsqueda de redistribución de las lógicas espacio-temporales que la limitan: aparecer, como travesti, en un espacio que le es vedado, con un niño en brazos, se constituye como una práctica de claro rechazo al “deber ser”, no solo en términos de su identidad de género, sino también debido a su ejercicio de la maternidad, ya que su mundo es uno donde “la infancia y las travestis son incompatibles” (p. 15). Por medio de esta práctica política de aparecer donde no se debe y *encandilar* con la osadía de dejarse —o más bien, *hacerse*— ver, Encarna visibiliza y hace público su derecho a ser, reapropiándose de los tiempos que le han sido prohibidos.

Resulta relevante recuperar los aportes de Jacques Rancière para analizar estas prácticas de circulación de lxs personajes, en tanto las imposiciones ejercidas sobre las travestis y las acciones por medio de las que estas reniegan de ellas pueden ser leídas como disputas en torno a un instituido reparto de lo sensible. Según el autor, cada espacio social se define por un “arreglo policial” particular, esto es, una distribución instituida de lo sensible que organiza —y perpetúa— una relación de dominación. La “policía” es:

un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido (Rancière, 1996, p. 44).

En este marco, la “política” surge como un acto que visibiliza un reparto de voces diferente al dominante, que irrumpe contra una configuración instituida de lo sensible, por medio de la apropiación —por parte de los sectores dominados— de aquello que el orden hegemónico les ha negado. Lxs sujetxs se adjudican lugares y tareas en el espacio social que, según el reparto sensible ya instaurado, no les corresponden. Se apropian del lenguaje de lxs dominantes para hacer oír su voz y los mensajes que desean transmitir a través de ella. Al circular por espacios públicos durante el día, Encarna se apropia de aquellas prácticas que le han sido negadas, reclamando un derecho tan básico como el de pasear a su hijo por la plaza, y enmarcándolo como una necesidad. Por medio de este acto, de esta *irrupción*, la madre de las prostitutas y del Brillo se rebela contra el reparto de lo sensible ya instituido que limita su campo de acciones posibles, para “hacerse ver”; Encarna *necesita* reclamar su derecho a la existencia:

Dice que necesita hacerlo, que necesita caminar bajo el sol con él. Ir a sentarse a una plaza y verlo dormir. Mostrar al mundo a su niño, ese niño encontrado en una zanja.

Es una imagen perturbadora para la gente en la calle. A veces salimos en grupo para no dejarla sola, pero es peor, como un peligro accesorio, un apéndice a todos los peligros que nos asedian. Los hombres miran muy extraño a La Tía Encarna, y las mujeres la miran peor (Sosa Villada, 2019, p. 71).

Los aportes de Rancière nos resultan relevantes, además, para analizar el uso de la voz en la novela de Sosa Villada, instrumento principal por medio del que se acepta o rechaza la identidad expresada por los personajes de *Las malas*. La figura de la narradora, en este sentido, así como el tópico recurrente del nombramiento, pueden funcionar como instrumentos de lucha política que buscan actuar sobre repartos instituidos de lo sensible:

Me preguntó el nombre varias veces esa noche, parecía olvidarlo al instante de escucharlo, algo que es habitual. A las travestis no nos nombra nadie, salvo nosotras. El resto de la gente ignora nuestros nombres, usa el mismo para todas: putos. (...) El olvido de mi nombre por parte de La Tía Encarna era una muestra más de esa amnesia general a los nombres propios de las travestis (Sosa Villada, 2019, p. 48).

Podemos decir que la afirmación de Camila funciona en un doble sentido. En primer lugar, “a las travestis no nos nombra nadie” porque su identidad es considerada por otros personajes como una farsa o pecado. A ojos del “resto de la gente”, comenzando con el propio padre de la narradora, la identidad de una travesti no merece respeto, por lo que su nombre es ignorado. De modo similar a como ocurre con los rayos de sol, aquí la masculinidad impuesta durante su crianza, y luego renegada, es expuesta públicamente como mandato no cumplido, cobrando con ultrajes y burlas su acto de transgresión. Desconocer el nombre de las travestis, como se denuncia en la cita, implica un doble agravio: no solo desmerece su identidad de género, sino que también atenta contra su individualidad al utilizar la misma designación para el grupo en su totalidad.

En segundo lugar, podemos considerar que “a las travestis no nos nombra nadie, salvo nosotras²” porque, ante dicho desmerecimiento de su identidad, el acto de nombrar(se) mujer travesti es exclusivamente autónomo. Presentarse como Camila constituye un acto performativo que refuerza, con cada iteración, las características de su identidad, incluso cuando los demás personajes la deslegitiman. Bautizarse es una elección, altamente rebelde, que nadie salvo ellas puede llevar a cabo. En este sentido, la “amnesia” de Encarna se ve siempre acompañada de un reforzamiento positivo del nombre escogido por la narradora: “Yo le repetía una y otra vez, Camila, Camila, y ella sonreía y decía que era un nombre muy bonito, muy de mujer” (p. 48). El acto de nombrarse mantiene semejanzas con las rebeliones de Encarna, en tanto reniegan del “deber ser” impuesto para dar primacía y validez a sus propios deseos. Cabe destacar que la voz de Camila se torna incluso narradora, es decir, portavoz de las demás lenguas presentes en la novela. Mientras la sociedad invalida su palabra y su nombre, ella se los apropia y administra la distribución de voces a lo largo del texto, dando lugar a disidencias sexuales, niñxs y personas en situación de calle, quienes cuentan con líneas escritas en estilo directo, mientras el discurso de los varones cis adultos es reproducido principalmente de modo indirecto.

Las malas dota de voz a sujetxs sociales históricamente marginadx y silenciadx, y permite que su narradora se apropie del lenguaje literario, reivindicando el uso de la palabra como un derecho de los personajes:

El lenguaje es mío. Es mi derecho, me corresponde una parte de él. Vino a mí, yo no lo busqué, por lo tanto, es mío. (...) Voy a destruirlo, a enfermarlo, a confundirlo, a incomodar, voy a despedazarlo y a hacerlo renacer tantas veces como sean necesarias (Sosa Villada, 2019, p. 106).

Leer esta cita desde los aportes de Rancière implica recuperar sus nociones de *logos* y *phoné*. Cada distribución de lo sensible establece diferencias entre aquellxs sujetxs que “se ven” y se encuentran dotados de *logos* (entendido como enunciado razonable) y aquellxs que no, y cuya habla es percibida apenas como *phoné*, sonido capaz de transmitir placer y dolor. La política, según este autor, implica apropiarse del lenguaje negado y dar cuenta de la capacidad que lx sujetx marginadx posee para emitir *logos*: al bautizarse, las travestis otorgan validez a su propio nombre y, con él, a su identidad. Y Camila, en tanto narradora, se apropia del lenguaje

² El resaltado es propio.

literario propio de los mismos sectores letrados ante los que debía esconderse y disfrazarse del varón que jamás fue, para hablarnos de placer y de dolor pero, a la vez, para compartir poesía. Al tomar la palabra —al hacerla suya—, ella torna Verbo los dolores que sufrió en carne propia, denunciando las desigualdades del reparto instituido de lo sensible al *hacer oír* a “ese infierno del que nadie escribe” (p. 11).

Cabe destacar, no obstante, que las prácticas políticas llevadas a cabo por los personajes en el reclamo frente al reparto instituido de lo sensible no dan lugar en la obra a cambios a largo plazo en su modo de vida. Por el contrario, el rechazo hacia la identidad travesti acaba por resultar en la progresiva invasión de los pocos dominios que habilitan su existencia y aparición. Ya establecimos cómo la iluminación del Parque Sarmiento las despoja de su lugar de trabajo, pero esta no es la única “expulsión” que sufren.

El hogar de Encarna, en este sentido, es configurado como un lugar seguro, único donde pueden circular sin limitaciones y a cualquier hora. Su habitación, en particular, es descrita como espacio de la “esperanza” y la “fe” (p. 15). No obstante, su dimensión protectora se desvanece cuando, ante las insostenibles presiones e injurias sociales, Encarna acaba tomando su propia vida y la del Brillo en ese mismo lugar, tornándolo ámbito de la muerte: “Nos quedamos ahí [en el cuarto], contemplando la escena: el niño echado de perfil junto a su madre. Murieron cara a cara, mirándose a los ojos. Murieron sabiamente, para no tener que soportar más humillaciones” (p. 134). Podemos pensar este episodio como una muestra del progresivo avance sobre los dominios de las travestis, de modo tal que el rechazo a su identidad acaba por colarse en sus propias casas. La distribución espacio-temporal se vuelve cada vez más restrictiva, dificultando en mayor medida la lucha de los personajes por expresarse. La voluntad rebelde de Encarna acaba rendida ante la ininterrumpida sucesión de amenazas y agresiones sufridas por ella y su hijo. Sin embargo, ante la incompatibilidad irresoluble entre el “deber ser” y el “querer ser”, triunfa la posibilidad de “no ser” por sobre la renuncia a la propia identidad.

Del mismo modo, con la pérdida de miembros de su grupo, las travestis comienzan a perder la fuerza colectiva que les daba cohesión; y al final de la obra, la muerte de Encarna las sume en el anonimato: aquel espacio donde eran libres para ser quienes deseaban ser y donde el nombre utilizado era siempre el escogido, la lucha por el respeto a su identidad da un paso atrás. Las travestis son las únicas que se nombran a sí mismas, por lo que con cada pérdida, su voz se torna más débil: “Anónimas, transparentes, (...) olvidadas, ya no tenemos nombre. Es como si nunca hubiéramos estado ahí” (p. 135).

“El daño sin tregua”: vidas devaluadas y sin derecho a duelo en *Las Malas*

La novela de Camila Sosa Villada retrata de forma cruda la exposición al rechazo, la persecución y la muerte que sufre la comunidad travesti por la expresión de su identidad de género. La protagonista oye en reiteradas ocasiones que su único destino está signado por la fatalidad:

La muerte ha estado siempre a mi lado desde que nací, que lleva mi nombre tatuado en su frente, que me da la mano por las noches, que se sienta conmigo a la mesa y respira a mi compás (Sosa Villada, 2019, p. 127).

270

En este sentido, es posible hallar en *Las Malas* una denuncia de lo que Judith Butler (2009) denomina “asignación diferencial de la precariedad y el derecho a duelo” (p. 42) de la vida de los personajes novelescos. Si bien esta filósofa considera que todas las vidas son “precarias”³, señala que algunas de estas son concebidas como “valiosas y merecedoras de duelo”, mientras otras son “devaluadas y no merecedoras de duelo” (p. 42). En esta diferenciación, ocupan un lugar fundamental los “marcos” que definen cuáles vidas son verdaderamente reconocidas como tales: “si ciertas vidas no se califican como vidas, o desde el principio, no son concebibles como vidas dentro de ciertos marcos epistemológicos, tales vidas nunca se considerarán vividas ni perdidas en el sentido pleno de ambas palabras” (p. 13). Así, siguiendo a Butler, las vidas devaluadas están socialmente configuradas para soportar el hambre, el infraempleo, la des emancipación jurídica y una mayor exposición a la violencia y la muerte. Estas son las características que signan la existencia de quienes integran la comunidad de travestis del Parque Sarmiento. Se nos remarca constantemente la situación vulnerable en la que ellas se encuentran: “en ese entonces pasábamos hambre seguido” (Sosa Villada, 2019, p. 22); “el frío y la desolación eran insoportables” (p. 118). Asimismo, el ser trabajadoras sexuales aparece como una de las pocas opciones laborales posibles:

³ La precariedad es una condición generalizable a todos los seres humanos, ya que “la posibilidad de ser sostenidos se apoya, fundamentalmente, en unas condiciones sociales y políticas, y no solo en un postulado impulso interno a vivir (...) No puede haber persistencia de vida sin, al menos, algunas condiciones que hagan ‘vivable’ una vida” (Butler, 2009, p. 40).

Se ejerce la prostitución casi como una consecuencia. Durante toda tu vida te auguran la prostitución. El padre sentado a la punta de la mesa... te repite una y otra vez cuál será tu destino: (...) ¿Sabe de qué puede trabajar usted así? De chupar pijas, mi amigo. ¿Sabe cómo lo vamos a encontrar su madre y yo un día? Tirado en una zanja, con sida, con sífilis, con gonorrea, vaya a saber las inmundicias con las que iremos a encontrarlo su madre y yo un día. Piénselo bien, use la cabeza: a usted, siendo así, nadie lo va a querer (Sosa Villada, 2019, p. 39).

En estas palabras, encontramos una naturalización de las nefastas consecuencias que las travestis enfrentan: operaciones estéticas peligrosas, enfermedades, envejecimiento prematuro, persecuciones, todo tipo de violencias y, finalmente, la muerte. Los riesgos a los que están continuamente expuestas son tan considerables que, en el prólogo de *Las malas*, escrito por Juan Forn, se señala que un año de vida de las travestis equivale a siete normales (p. 7). En este sentido, Encarna parece precisamente *hacer carne* los históricos dolores de las travestis, cargando a cuestas, con sus ciento sesenta y ocho años, un tormento sufrido por todas. Su cuerpo, afirma la narradora, es “la continuación de la guerra” (p. 18) que daña sin tregua el cuerpo de las travestis, dejando las huellas imborrables del odio, de aquellos actos injustos, azarosos y evitables (p. 17). Así, su cuerpo se constituye como la viva prueba de esos crímenes transfóbicos hacia su comunidad, enseñando infinidad de cicatrices de batalla: cortaduras que Encarna misma se realizó en la cárcel para alejarse de la violencia y el conflicto con lxs demás presxs, pero también producto de peleas callejeras con hombres; marcas de balazos en la rodilla; golpes de botines por parte de clientes y policías; moretones y secuelas por el aceite de avión utilizado en sus operaciones estéticas; así como también rastros de la extrema violencia sufrida durante la dictadura, donde “había conocido la maldad del hombre cara a cara” (p. 17), entre múltiples otras huellas de la agresión al cuerpo travesti a lo largo de la historia.

El terrible desgaste físico y los cuerpos “en ruinas”⁴ de las travestis inundan las páginas de la novela: una a una se van desgastando, apagando y muriendo, asesinadas a manos del Estado y de la sociedad que, no solo no las incorpora ni les facilita condiciones para una vida “vivable”, sino que acentúa aún más su situación de precariedad.

4 “Pero la mala alimentación, las noches sin dormir, el alcohol, la cocaína, todo fue dejando en ruinas un cuerpo que había sido hermoso” (Sosa Villada, 2019, p. 81).

Los ataques sufridos aparecen plasmados en múltiples niveles —verbal, físico, psicológico y sexual—, así como en diversos ámbitos. En primer lugar, sus hogares de la infancia, marcados por la violencia intrafamiliar y el rechazo a su identidad, que luego aparecen replicados en relaciones sexo-afectivas con compañeros agresivos y explotadores. En segundo lugar, el ámbito laboral se presenta como extremadamente peligroso al exponerlas, incluso, al borde de la muerte por el accionar de clientes, policías u otras travestis. Cabe destacar que esta “exposición diferencial a la violencia”, en sus múltiples dimensiones, invade todos los espacios que transitan: no solo el Parque Sarmiento, sino también farmacias, plazas e inclusive sus propias viviendas.

Asimismo, el trato que reciben por parte de las instituciones —principalmente la policial— da cuenta de una violencia sistemática que la sociedad como conjunto llega a ejercer sobre las travestis:

272

Todo el día los insultos, la burla. Todo el tiempo el desamor, la falta de respeto. Las avivadas criollas de los clientes, las estafas, la explotación de los chongos, la sumisión, la estupidez de creernos objetos de deseo, la soledad, el sida, los tacones de los zapatos que se quiebran, las noticias de las muertas, de las asesinadas, las peleas dentro del clan, por hombres, por chismes, por dimes y diretes. Todo eso que parece no detenerse nunca. Los golpes, por encima de todo lo demás, los golpes que nos da el mundo, a oscuras, en el momento más inesperado (Sosa Villada, 2019, p. 21).

La no-adopción o expresión de una identidad cisgénero y de una orientación sexual heteronormativa es reiteradamente repudiada, llevando incluso a altos niveles de violencia, tal como acabamos de señalar. Así, es la sociedad en su conjunto la que insiste en abandonar los cuerpos travestis por hallarse por fuera de la norma:

Un día me desmayé en la calle, no supe por qué. (...) Me había caído sobre mierda de perro y nadie me había levantado; *la gente esquivaba el cuerpo de la travesti sin atreverse a mirarla*. Me puse de pie, untada en mierda, y caminé hasta mi casa. (...) *La desidia de la gente ese día me ofreció una revelación: estaba sola, este cuerpo era mi responsabilidad. Ninguna distracción, ningún amor, ningún argumento, por irrefutable que fuese, podían quitarme la responsabilidad de mi cuerpo* (Sosa Villada, 2019, pp. 36-37)⁵.

⁵ El resaltado es propio.

El “ser la única responsable de su propio cuerpo” contrasta con lo que Butler considera necesario para poder tener una vida “vivable”. Para esta autora, deben existir ciertas condiciones predominantemente sociales que permitan sostener una vida, ya que

la precariedad implica vivir socialmente, es decir, el hecho de que nuestra vida está siempre, en cierto sentido, en manos de otros (...) implica vernos afectados por esta ‘exposición a’ y ‘dependencia de’ otros, la mayor parte de los cuales permanecen anónimos (Butler, 2009, pp. 30-31).

Por esto, el hecho de que la novela ponga en escena una comunidad de solidaridad y resistencia en escena es clave, ya que, como afirma Gálligo Wetzel (2020):

Sosa Villada es muy clara, las vidas que describe, es decir, su vida y la de sus compañer*s son vidas que no han encontrado cobijo en los márgenes del Estado (entendiendo el Estado como la plataforma sobre la cual se sostienen instituciones como la familia, la escuela, el hospital), tratándose de vidas abandonadas por el sistema y cuyo sostenimiento se produce gracias al lazo de furia, amistad y resistencia que une a aquella manada de travestis del parque Sarmiento (p. 54).

Como ya hemos mencionado en otros apartados, las travestis del Parque Sarmiento pasan a ser “hijas putativas” de Tía Encarna conformando lo que Butler (2009) llama “una red social de manos” (p. 31). En este sentido, la adopción y el cuidado del niño que Encarna realiza da cuenta del potencial de cuidados de la vida que esa comunidad tiene, pese a que no se le quiere dar crédito:

La policía va a hacer rugir sus sirenas, va a usar sus armas contra las travestis, van a gritar los noticieros, van a prenderse fuego las redacciones, va a clamar la sociedad, siempre dispuesta al linchamiento. La infancia y las travestis son incompatibles. La imagen de una travesti con un niño en brazos es pecado para esa gentuza. Los idiotas dirán que es mejor ocultarlas de sus hijos, que no vean hasta qué punto puede degenerarse un ser humano. A pesar de saber todo eso, las travestis están ahí acompañando el delirio de La Tía Encarna. Eso que sucede en esa casa es complicidad de huérfanas (Sosa Villada, 2019, p. 15).

Sin embargo, como ya adelantamos anteriormente, aunque esa red solidaria articulada a partir de la figura maternal de Encarna funciona como apoyo y sostén fundamental para las travestis, progresivamente se les restringe a estos personajes su campo de acciones posibles y los espacios que tienen permitido habitar:

Pero al perder el Parque perdimos esa red de protección que nos funcionaba por el mero hecho de estar ahí todas juntas, para defendernos en caso de ataque, para pasarnos clientes cuando no dábamos abasto, para corregirnos el maquillaje o compartir la petaca de ginebra o simplemente darnos conversación cuando el frío y la desolación eran insoportables (Sosa Villada, 2019, p. 118).

Los sucesivos hostigamientos, amenazas y maltratos hacia las travestis empeoran paulatinamente, como es posible ver en los avances progresivos de la destrucción de todo lo que significa el hogar de Encarna. De igual manera, a esa situación particular se le agrega la constancia del creciente número de travesticidios:

...empezó la temporada de las travestis asesinadas. Cada vez que los diarios anuncian un nuevo crimen, los muy miserables dan el nombre de varón de la víctima. Dicen «los travestis», «el travesti», todo es parte de la condena. El propósito es hacernos pagar hasta el último gramo de vida en nuestro cuerpo. No quieren que sobreviva ninguna de nosotras. A una la asesinaron a piedrazos. A otra la quemaron viva, como a una bruja: la rociaron con nafta y la prendieron fuego, al costado de la ruta. Hay cada vez más desapariciones. Hay un monstruo ahí afuera, un monstruo que se alimenta de travestis.

De un día para el otro ya no estamos, simplemente. Mientras menos lazos tenemos entre nosotras, más fácil es hacernos desaparecer. Las noticias vuelan de boca en boca. Casi al instante nos enteramos de la última violación, de la última víctima. Es peligroso el mundo (Sosa Villada, 2019, p. 131).

La sobreexposición mediática de dichos crímenes brutales no cambia en absoluto su situación, demostrando el poco valor que poseen sus vidas en una sociedad que no deja de matarlas. Sus muertes no cuentan porque, como sostiene Butler (2006), sus vidas son “perdibles” o pueden

ser desposeídas por estar enmarcadas como ya perdidas o desahuciadas, “o porque más bien nunca ‘fueron’, y deben ser eliminadas desde el momento en que parecen vivir obstinadamente en ese estado moribundo” (p. 60). No se las configura como una población viva que requiere protección contra la ilegítima violencia estatal, sino como una amenaza hacia el orden social instituido. En este sentido, la *performance* identitaria de las travestis puede ser considerada como un acto subversivo que contradice las lógicas patriarcales binarias y cisheteronormativas, desafía a un orden social instituido que dictamina lo que cada género debe hacer, cómo debe verse, dónde puede circular y dónde no. La existencia travesti es invisibilizada por todos los medios posibles, viendo negados sus verdaderos nombres, pronombres e identidades incluso hasta después de muertas. El rechazo y la subversión contra esas lógicas patriarcales son “pagados” por las travestis con la injuria sobre sus cuerpos.

Los marcos de reconocimiento que determinan las vidas “vivas” y “merecedoras de duelo” llegan también a generar ontologías específicas de lxs sujetxs:

nuestra misma capacidad de discernir y de nombrar el ser del sujeto depende de unas normas que facilitan dicho reconocimiento (...) hay “sujetos” que no son completamente reconocibles como sujetos, y hay “vidas” que no son del todo —o nunca lo son— reconocidas como vidas (Butler, 2006, pp. 16-17).

Tal como hemos desarrollado, *Las Malas* expresa cómo la sociedad no reconoce a las travestis como sujetxs ni considera sus vidas como valiosas o merecedoras de duelo. Este, entonces, es el objeto principal de la denuncia que realiza Camila como narradora de la obra.

Conclusión

A lo largo de este trabajo, intentamos analizar las maneras en que la *performance* identitaria de los personajes de *Las malas* (Sosa Villada, 2019) se constituye como una serie de prácticas políticas, en tanto puede pensarse en términos de estrategias de apropiación y reivindicación realizadas en el marco de entornos hostiles y discriminatorios. Al vivir en una sociedad que las rechaza e injuria por su identidad de género, las travestis oponen a las limitaciones que les son impuestas sus propios deseos, reclamando su derecho a existir, ser vistas, oídas y nombradas.

En términos de Rancière, pensamos la sociedad en la que estxs personajes se desenvuelven como un orden policial específico, con una instituida distribución de lo sensible que organiza y perpetúa dinámicas de poder y desigualdad. Las prácticas de circulación libre y de bautismo que llevan a cabo las travestis denuncian el estatus social que las oprime y, por medio de él, tornan sus cuerpos instrumento político: al hacerlo ver (al *hacerse ver y oír*), se convierte en un medio de lucha por la libertad.

No obstante, sus intentos por instituir un nuevo reparto de lo sensible no siempre tienen éxito y resultan, por el contrario, en una progresiva invasión de sus dominios, que acaba con la muerte de numerosos personajes y la expulsión de las travestis de distintos espacios. Según nuestra lectura, esto se debe a que no son solamente sus voces las que no cuentan (su *phoné*), ni solo sus acciones o palabras lo que ellas ven limitado, sino que son sus propias vidas las que no poseen el mismo valor que otras. Tal como afirma Judith Butler (2009), “parte del problema de la vida política contemporánea estriba en que no todo el mundo cuenta como sujeto” (p. 32). En este sentido, el personaje de Camila reclama fervientemente ante aquella sociedad que, sistemáticamente, devalúa la vida de las travestis y niega sus identidades en pos de mantener un orden social instituido. Dicha práctica de apropiación del lenguaje, manifestada en la narración, se constituye como medio de denuncia y cumple, por lo tanto, un rol crucial en la dimensión política de la expresión identitaria de los personajes de la obra: pese a que relatar sus sufrimientos no implica una resolución, sí representa un acto eminentemente subversivo.

Bibliografía

- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2009). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México: Ed. Paidós.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y Filosofía*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.
- Sosa Villada, C. (2019). *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Wetzel, A. G. (2020). Formas de la aparición en *Las malas* de Camila Sosa Villada. *Revista Landa*, 8(2), pp. 51-78.

Cómo citar este artículo:

Timossi, G. M. y Aguirre Vallés, C. (2021). La performance identitaria como lucha política: una lectura de *Las malas* de Camila Sosa Villada. *AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33511>.

La construcción de memoria de la inundación de la ciudad de La Plata: un recorrido por propuestas curatoriales en torno al suceso

The construction of memory of the flood in the city of La Plata: an analysis of the curatorial accounts of the event

María Victoria Trípodi

Universidad Nacional de Mar del Plata.

Universidad Nacional de La Plata.
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET).

La Plata, Argentina
victoria.tripodi@gmail.com

Resumen

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 funcionó como una plataforma que posibilitó la emergencia de múltiples propuestas artísticas y culturales que problematizaron lo acontecido. En este sentido, el trabajo se propone realizar un recorrido sobre las diferentes exposiciones de artes visuales que hayan abordado la temática de la inundación y que hayan sido desarrolladas en espacios institucionales de la ciudad. De esta forma, se indagará en el relato curatorial propuesto a partir de un breve análisis del corpus de obras que conformó cada propuesta.

A su vez, el trabajo se propone reflexionar en torno al rol del arte como vehículo de memoria. En este sentido, se analizará el proceso de construcción de memorias sobre la inundación a partir de los relatos curatoriales presentes en las exposiciones. De esta manera, se propone pensar las exposiciones como instancias conformadoras de la memoria colectiva, donde la mirada individual asociada a la experiencia personal entra en diálogo con los modos de ver de otros actores.

Palabras claves

La Plata, Inundación, Artes visuales, Exposiciones, Memoria.



Abstract

The flood in the city of La Plata on April 2, 2013, as a traumatic and unexpected event, caused a destabilizing situation for society. In the months after the event, the local artistic field functioned as a platform that enabled the emergence of multiple proposals that problematized what happened. In this sense, the work proposes a tour of the different exhibitions of visual arts that have addressed the theme of the flood and that have been developed in institutional spaces of the city. In this way, the curatorial account proposed will be investigated from a brief analysis of the corpus of works that made up each proposal.

Finally, the work proposes to reflect on the role of art as a vehicle of memory. Using theoretical contributions on the notion of memory we will seek to study the process of construction of memories around the flood from the curatorial stories present in the exhibitions. In this sense, it is proposed to think of exhibitions as shaping instances of collective memory, where the individual gaze associated with personal experience enters into dialogue with the ways of seeing of other actors.

Key words

La Plata, Flood, Visual arts, Exhibitions, Memory.

Introducción¹

La Plata, ciudad capital de la provincia de Buenos Aires, Argentina, sufrió el 2 de abril de 2013 la peor inundación de su historia que dejó innumerables secuelas económicas, sociales, psicológicas y políticas. Llovieron casi cuatrocientos milímetros en muy pocas horas, lo cual superó los registros históricos (López Mac Kenzie y Soler, 2014).

La nómina oficial de la localidad reconoció cincuenta y dos muertos, mientras que la causa del Juez Arias registró ochenta y nueve, y la cifra final que expone la investigación de Mc Kenzie y Soler (2014) asciende a ciento nueve ya que incorpora a quienes fallecieron por falta de luz en los hospitales, por estrés, por ACV, por depresión y por enfermedades de transmisión hídrica. A su vez, se calculó que la tragedia afectó al 34,7% de los hogares de la ciudad. Sus habitantes perdieron autos, electrodomésticos, muebles, ropa, calzado y alimentos y tuvieron consecuencias sobre su salud (Capasso, 2018).

Matías López (2013) analiza el suceso y propone tres acciones desarrolladas por la sociedad platense en torno a la inundación: estrategias de sobrevivencia y solidaridad, estrategias de acción política colectiva y estrategias de (re)presentación. El autor identifica dentro del primer grupo a las acciones inmediatas de ayuda, 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. Finalmente, las estrategias de (re)presentación comprenden a las acciones insertas en el campo cultural, que buscaron generar una intervención sobre la realidad a partir de la problematización del suceso. En relación a esto, se partirá de esta clasificación para contextualizar dentro de las estrategias de representación al conjunto de prácticas artísticas y expositivas desarrolladas en torno a la inundación.

En este sentido, en los meses y años posteriores al suceso se dio lugar a una proliferación de manifestaciones artísticas que abarcaron disciplinas como pintura mural, fotografía, teatro, *performance*, intervenciones urbanas, así como producciones literarias y audiovisuales que buscaron visibilizar distintas aristas del acontecimiento. Algunas experiencias colectivas, como “Volver a habitar”, “Estadios de la memoria colectivo” y “La marca del agua”, se desplegaron en el espacio público y dialogaron con otras acciones situadas en las ediciones del evento

¹ El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación desarrollado en el marco de la beca doctoral otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), dirigida por María Cristina Fúkelman y Enrique Andriotti Romanin.

conmemorativo “Desbordes. Punto de encuentro de acciones culturales sobre el 2-A”, desarrollado en la Plaza Moreno. Por otro lado, también hubo iniciativas situadas en espacios institucionales, se organizaron exposiciones de artes visuales en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti², el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano³, el Museo de Arte y Memoria⁴ y el Liceo Víctor Mercante⁵. Desde el campo de la literatura se rastrea la antología de poemas “La Plata SpoonRiver” de Julián Axat, la propuesta editorial “Agua en la cabeza” que reunió escritos e ilustraciones de artistas locales, y el libro *2 A. El naufragio de La Plata*, una investigación periodística realizada por Josefina López Mackenzie y Martín Soler (Tripodi, 2015).

A partir de lo antes expuesto, se observa que el campo artístico de la ciudad de La Plata funcionó durante los meses y años posteriores al acontecimiento como una plataforma que posibilitó la emergencia y desarrollo de múltiples propuestas artísticas, colectivas e interdisciplinarias que problematizaron el suceso traumático. Los agentes del campo artístico platense desplegaron proyectos artísticos y expositivos que visibilizaron lo ocurrido y pensaron críticamente el contexto local.

De esta forma, aquellos proyectos que centraron su propuesta en la utilización del dispositivo de la exposición, generaron espacios donde se recuperaron registros visuales y documentales que contribuyeron a la construcción de discursos que mantienen vigente el recuerdo de la inundación. Estas exposiciones tensionan y discuten los discursos oficiales desplegados por el Estado y generan, de esta manera, espacios intersticiales dentro de las propias instituciones donde se desarrollan que permiten complejizar la mirada sobre el suceso y contribuir a la construcción de una memoria colectiva.

2 El Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti (en adelante: MPBA) depende del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires.

3 El Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (en adelante: MACLA) depende de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de La Plata y está localizado dentro del emblemático edificio del Pasaje Dardo Rocha.

4 El Museo de Arte y Memoria (en adelante: MAM) depende de la Comisión Provincial por la Memoria (CPM).

5 El Liceo Víctor Mercante (en adelante: Liceo) depende de la Universidad Nacional de La Plata.

Un recorrido de las exposiciones de artes visuales en torno al suceso

Recuperando lo propuesto por López al inicio del texto, luego del 2 de abril de 2013 se observa el desarrollo de estrategias de (re)presentación, donde situamos aquellas iniciativas culturales, ya sea vinculadas a la producción artística como al dispositivo exposición, que buscaron reflexionar en torno al suceso de la inundación. De esta manera, las producciones generadas a lo largo de estos años configuraron un corpus diverso de prácticas que dialogan con las propuestas curatoriales situadas en espacios institucionales.

En relación a esto, es preciso mencionar que el primer aniversario del suceso, en el año 2014, se configuró como un momento clave para el despliegue de la mayoría de las exposiciones, que se desarrollaron entre los meses de abril, mayo y junio. Entre ellas se encuentran las muestras “Territorios Conmovidos”, “Aguanegra”, “Inundación y después” y “Cubierta”, que a partir de distintas propuestas curatoriales y locaciones institucionales propusieron abordajes desde el formato de la exposición. También se incluye en el análisis la exposición “Seguimos inundadxs. Archivos e imaginaciones del agua común”, realizada en el año 2019, un caso significativo en tanto constituye una propuesta que reflexiona sobre el proceso en que se construye el recuerdo del suceso a partir de la exposición de documentos y piezas gráficas de eventos realizados en estos años.

A continuación, recuperamos algunos aspectos centrales de las propuestas, tales como sus objetivos, las estrategias curatoriales, la relación con el público y las formas de gestión y negociación con los espacios institucionales en las que se situaron.

La exposición denominada “Aguanegra” inauguró el 1 de abril del año 2014 en la Fotogalería a Cielo Abierto Fuera!⁶ con motivo de la conmemoración del primer aniversario de la inundación. Esta exposición conforma una de las muchas propuestas que desarrolló el colectivo en el periodo 2012-2019, quienes desplegaron un proyecto de gestión de exposiciones fotográficas en los muros exteriores del Liceo.

6 En adelante se mencionará como Fotogalería.



Imagen 1. Rodríguez, O. (2013). *Aguanegra*. Fotogalería Fuera! La Plata, Argentina. Fotografía de O. Rodríguez. Obra que integró la exposición.

Según Zussa (2017), el propósito de la Fotogalería fue exponer trabajos fotográficos que completen su sentido en la convivencia con el espacio urbano. En este sentido, la propuesta apuntaba a generar un diálogo con un público, que es masivo y heterogéneo, propiciando una comunicación entre el autor, la obra, el público y el paisaje urbano en el que se enmarcó cada exposición. Si bien las propuestas se desarrollaron en el exterior del edificio, el proyecto dialogó con la institución y se generó una pertenencia institucional a la Universidad Nacional de La Plata.

El equipo curatorial de “Aguanegra” estuvo integrado por Leonardo Vaca, Lisandro Pérez Aznar, Santiago Gershánik y Emilio Alonso, quienes realizaron la convocatoria abierta a la comunidad y, posteriormente, la selección de imágenes que conformaron la exposición. Las imágenes pertenecían a veinticuatro autores, algunos estaban dedicados profesionalmente

a la fotografía y otros eran vecinos de la ciudad que habían registrado lo que sucedía en el momento de la inundación y en los días posteriores. Además del montaje de fotografías, la iniciativa incluyó la realización de un catálogo, que consistía en cajas de pequeño formato donde se incluyeron las treinta y un fotografías que conformaban la exposición, que estuvo a la venta para solventar los gastos de la muestra. A su vez, dos meses después de su inauguración, la exposición propuso un momento de activación de la propuesta a partir de la intervención de las fotografías expuestas por artistas de la ciudad. Los artistas invitados trabajaron sobre las imágenes que estaban pegadas en los muros utilizando técnicas diversas como el grafiti, la pintura, el dibujo, el collage, etc., y establecieron, así, diálogos entre la fotografía inicial y el universo visual del artista que intervenía la imagen.

En esta propuesta, se podría pensar a la fotografía como testimonio y documento de situaciones sociales traumáticas, entendiendo al dispositivo como una herramienta que posibilita la construcción de memoria del acontecimiento. Este aspecto es explicitado en el texto de la convocatoria a la recepción de imágenes, donde se menciona el objetivo de “consolidar una memoria y archivo colectivo de este terrible hecho” a la vez que se propone: “invitar a la reflexión a toda la comunidad”⁷.

En la exposición se recuperan visualidades del momento y de los días posteriores a la inundación, donde las imágenes presentan escenas devastadoras de lo que dejó la tragedia: casas destruidas, paredes marcadas en diferentes alturas por la creciente del agua turbia, archivos fotográficos personales y documentos destruidos, etc.

Otra experiencia curatorial que surgió a partir de una convocatoria abierta a la ciudadanía fue “Inundación y después”, inaugurada el 4 de abril de 2014 en el MAM. La muestra, curada por Helen Zout, reunió una multiplicidad de registros fotográficos, documentales, relatos y obras provenientes de artistas, colectivos y vecinos de la ciudad.

Las preguntas que estructuraron el relato curatorial —¿qué emergió con la inundación?, ¿qué ciudad queremos?, ¿cuánto dura la solidaridad?⁸— sirvieron también como eje transversal de otras actividades que activaron la exposición, como la realización de charlas, lecturas colectivas de los libros “La Plata Spoon River” y “Agua en la cabeza” y la proyección del video “La Plata no

7 El texto de la convocatoria se publicó en el sitio web de la Fotogalería (<https://fotogaleriafuera.tumblr.com/>) y circuló por redes sociales.

8 Recuperado de <https://www.andaragencia.org/charla-debate-inundacion-y-despues/>.



Imagen 2: Cariello, F. (2014). *Inundación y después*. Museo de Arte y Memoria. La Plata, Argentina. Vista de la exposición.

olvida” realizado por el grupo Arte al Ataque. Según Zout, la propuesta curatorial intentó cubrir todos los momentos de la inundación y el después de la tragedia, recuperando registros de las instancias solidarias y de organización barrial, como también obras y dispositivos visuales que abordaron el tema de la denuncia y el rechazo a la impunidad ante el desastre.

Una mesa con textos y documentos inundados, fotografías suspendidas del techo, un tendal de imágenes y textos, un mapa de la ciudad dibujado y espacios en los muros de las salas para que el público pueda escribir sus pensamientos sobre la inundación son algunos de los elementos que configuran el relato colectivo sobre el suceso. Esta búsqueda de una participación activa del público también fue abordada en la inauguración a partir de la intervención “La marca del agua”, que irrumpió sorpresivamente en el evento. Respecto al planteo curatorial, Panfilí, Lorenzo & Chempes (2014), proponen que la propuesta no era una muestra pensada para la contemplación y explican que:

Más allá del uso de dispositivos clásicos del arte (fotografías, videos, pinturas y textos), la neutralidad del espacio museístico se ve desactivada. La muestra se resiste al distanciamiento y sale al cruce con dos estrategias: una detallada infografía de los hechos y, sobre todo, deja entrever que está realizada por muchos (s. d.).

Por otro lado, abordando la dimensión institucional de la muestra, se observa que la relación entre la propuesta curatorial y la Comisión Provincial por la Memoria,⁹ de la cual depende el MAM, se explicita en su propio sitio web:

En torno al tema [de la inundación] varios colectivos¹⁰ artísticos, editoriales, reporteros gráficos, artistas plásticos, organizaciones sociales e instituciones fueron quienes armaron junto al equipo de la CPM los recorridos de esta muestra que se fue construyendo también con aportes de los vecinos de la ciudad que enviaron sus miradas, recuerdos y relatos¹¹.

En relación a esto, Panfili, Lorenzo & Chempes (2014) diferencian esta exposición de otras actividades que abordaron el acontecimiento desde un plano únicamente estético o como etapa de una historia concluida.

A diferencia de esta muestra, que había sido organizada desde la propia institución, la exposición “Territorios Conmovidos” pudo realizarse a partir de la iniciativa de la artista Graciela Olio, quien tenía pautada previamente una exposición en la agenda del MACLA. En el contexto de aniversario del suceso, la artista decidió reorientar su propuesta y abordar el tema de la inundación y convocó para el nuevo proyecto a sus pares Paula Massarutti, Mariela Cantú, Gabriel Fino y Marcela Cabuti, y a la curadora Lucía Savloff.

La exposición se desarrolló desde el 15 de mayo hasta el 29 de junio de 2014 y utilizó dos salas del edificio, donde se desplegaron obras de múltiples disciplinas como escultura, video, pintura, dibujo e instalación. Según el planteo curatorial, las obras expuestas no buscaban representar la inundación, sino que recuperaban imágenes y sonidos para buscar propiciar un diálogo sobre lo que generó la inundación. Al respecto, dice la curadora de la muestra:

9 La Comisión Provincial por la Memoria en adelante se mencionará como CPM.

10 Algunos de los colectivos que participaron de la iniciativa fueron: Volver a habitar, Ala plástica, Puchero, Síntoma curadores, Cocina 501, Arte al ataque, La marca del agua, Club Hem, Pixel y Los detectives salvajes.

11 Recuperado de <https://www.comisionporlamemoria.org/museo/project/inundacion-y-despues/>.



Imagen 3: Massarutti, P. (2014). *Documento*. Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano. La Plata, Argentina. Fotografía de P. Massarutti.

Las producciones que componen esta muestra se corren del intento de representar lo ocurrido en La Plata. Conciben a la práctica de la memoria desde el campo de lo poético. De este modo, los artistas crearon obras y dispositivos que funcionan como espacios de encuentro que habilitan un diálogo en torno a lo sucedido (Savloff, 2014, p. 35).

En este caso, el guión curatorial propuso la inclusión de obras de un grupo acotado de artistas distanciándose de las propuestas abordadas anteriormente, que estaban construidas a partir de una participación activa de la comunidad y un diálogo con múltiples colectivos y proyectos interdisciplinarios. En relación a esto, se proponía un recorrido dinámico por las dos amplias salas del museo, donde el visitante podía recorrer las obras e ir construyendo una narración sobre el suceso a partir de la mirada de los artistas convocados. En relación a esto, podemos mencionar algunas de las obras que configuraron la propuesta.

Las esculturas de Olio pertenecientes a la serie “Después de la tormenta”, en la que la representación de casas se materializa a partir del trabajo sobre delgadas placas de cerámica, se dispusieron sobre mesas armadas con caballetes. Las obras presentan las imágenes de casas que han atravesado diversos procesos de deterioro, a la vez que se observa la presencia de un material grisáceo que atraviesa cada objeto remitiendo a esa agua turbia que recorrió los hogares en el momento de la inundación. Por su parte, Massarutti aborda el tema de la construcción de los lazos sociales y las formas de la solidaridad que se observaron durante el suceso. Podríamos recuperar en esta instancia aquellas iniciativas que López (2013) caracteriza como acciones de sobrevivencia y solidaridad, que fueron las primeras respuestas por parte de los vecinos. Ayudar a quien lo necesitaba, rescatar a las personas que quedaron varadas en los sitios más inundados y brindar abrigo y hospitalidad a quienes no llegaron a sus hogares fueron algunas de las primeras formas que permitieron la construcción de redes entre la comunidad. La obra de la artista presenta el acuerdo entre habitantes de un barrio platense, donde se incluyen algunos compromisos al que todos los firmantes adhieren. Según Savloff (2014), la artista partió del diálogo con los vecinos de las manzanas cercanas a su casa y creó un espacio ficcional que se estructuró en torno a la pregunta: ¿A qué estamos dispuestos a comprometernos con el otro?

La obra de Cantú, denominada “Las cuatro de la tarde” (2014) por ser el momento en que empezó a llover aquel día de la inundación, recupera imágenes y sonidos del día después del suceso. El video registra pequeñas escenas que la artista observó con el paso de los días y reúne imágenes de veredas, objetos y muebles secándose, carteles de colectas y eventos solidarios, marcas del agua en las paredes, etc. Esta obra nos permite establecer una relación con las dos exposiciones antes analizadas, en la medida que se acude al registro visual de las escenas generadas por la catástrofe. Las esculturas de Olio pertenecientes a la serie “Después de la tormenta” se dispusieron sobre mesas armadas con caballetes, configurando una serie donde la representación de casas se materializa a partir del trabajo sobre delgadas placas de cerámica.

La cuarta exposición de este ciclo de propuestas curatoriales desplegadas con motivo del primer aniversario del suceso fue “Cubierta”, inaugurada el 28 de junio en el MPBA y situada en la sala Microespacio, un espacio cuya programación está destinada únicamente a proyectos dedicados a prácticas contemporáneas. Según Cantú, Olio y Savloff (2014), la exposición se realizó a partir de una convocatoria anual que el equipo de dicha sala lanza cada año, de manera que no fue una iniciativa propia del Museo. La propuesta consistió en una videoinstalación realizada por Mariela Cantú y contó con la curaduría de Lucía Gentile y el montaje de Segundo Arregui.



Imagen 4: Cantú, M. (2014). *Cubierta*. Museo Provincial de Bellas Artes. La Plata, Argentina. Fotografía del equipo de la Sala Microespacio del MPBA. Vista de sala de la exposición.

La videoinstalación estaba alojada en la pequeña sala situada al inicio del Museo, cuyas paredes habían sido intervenidas a partir de manchas de color amarronado que remitían a la suciedad que el agua de la inundación había dejado adherida a los muros de las viviendas de la ciudad. En el sector superior de esta mancha se visualizaba la línea que dividía el sector inundado de aquellas zonas de los muros que habían quedado sin agua, un elemento visual recurrente en los registros fotográficos y en las propuestas surgidas en relación al suceso. Dentro de esa área manchada se observaban espacios en blanco que luego serían completados con los nombres de las víctimas fatales del suceso. En esta primera instancia, esos espacios vacíos (esas líneas de nombres que aún no estaban escritos), remitían a los nombres borrados del relato oficial.

Dentro de la sala se observaba una estructura de maderas suspendidas en el sector superior a una altura de dos metros aproximadamente (como una suerte de estante). Sobre ella se situaba un pequeño televisor que reproducía un video donde se reunían una serie de registros visuales y sonoros que recuperaban imágenes del acontecimiento y de los momentos posteriores, trayendo al presente imágenes del suceso. En las imágenes se observaba a la artista recorriendo las fachadas de distintas casas y rastreando la altura de la marca que agua dejó en la noche de la inundación. A su vez, el audio intercalaba los nombres de las personas fallecidas, aquellos nombres que posteriormente serían escritos en los muros de la sala. La videoinstalación dialoga con la obra de su autoría titulada “Las cuatro de la tarde”, analizada previamente, donde se recuperan registros del momento posterior a la inundación en el que las veredas platenses se llenaron de muebles, colchones, ropa y documentos que eran secados al sol o descartados.

En esta exposición el público debía implicarse corporalmente con la videoinstalación ya que para acceder al video cada persona debía subir, de manera individual, un tramo de la escalera metálica que se situaba dentro de la sala. Se podría pensar que esta acción de intentar alcanzar algo que se encontraba en el sector superior de la sala remite a los movimientos que muchos vecinos de la ciudad tuvieron que realizar en medio de la tormenta para evitar que el agua que se colaba en los hogares los alcanzara.

A su vez, la propuesta se complementa con una segunda *performance* realizada el 10 de julio. Con curaduría de Erandi Fajardo, en la acción se observa a la artista escribiendo sobre esos muros intervenidos los nombres de las noventa y ocho personas fallecidas. Esta *performance* donde la artista pone el cuerpo en escena evidencia el conflicto que se daba entre lo sucedido y el discurso oficial, que reconocía varias decenas menos de aquellas muertes causadas por la inundación. Realizada a un año del suceso, la exposición daba cuenta de esa falta de reconocimiento por parte de las instituciones del Estado de las consecuencias de la inundación. En este sentido, se observa cómo el arte interviene en la construcción de la memoria al poner de manifiesto aspectos centrales en la reconstrucción de lo sucedido. Según las palabras enunciadas por la artista en el video¹² de difusión de la exposición: “el arte tiene un lugar importante en este sentido de dejar registro de estas cosas que pasan” (Cantú, 2014).

Finalmente, la exposición “Seguimos Inundadxs. Archivos e imaginaciones del agua común” constituye una iniciativa reciente que reflexiona en torno al proceso de construcción de memoria

¹² Presentación proyecto “Cubierta”: <https://vimeo.com/100077801>.

sobre la inundación. La propuesta curatorial, realizada en 2019 y alojada también en el MPBA, fue desarrollada por el colectivo fotográfico SADO.

Este colectivo está integrado por fotógrafos platenses que problematizan en su práctica artística las nociones de territorio, espacios alternativos, diversidad y autogestión, a la vez que conciben la imagen fotográfica como una herramienta de transformación social. Según Ana Contursi (2018), SADO puede pensarse como un colectivo que inscribe sus prácticas en espacios discursivos diversos y produce formas de resistencia micropolíticas sobre la base de casos, de hechos, de actores y de vivencias particulares. En este sentido, las producciones del colectivo se centran en el universo de lo común, constituyendo relaciones con los acontecimientos del contexto social e interesándose por:

(...) lo que las personas presentadas como sujetos concretos hacen y sienten frente a las vicisitudes del contexto social e histórico, una esfera de fenómenos algo subvalorada desde la mirada que se interesa solo por lo macropolítico (Contursi, 2018, p. 66).

La propuesta recupera una intervención artística denominada de esa misma manera que tuvo lugar en el marco del evento “Desbordes: Punto de Encuentro de Acciones Culturales–2A”, realizado con motivo del segundo aniversario de la inundación en Plaza Moreno en el año 2015. La propuesta consistió en la realización de retratos de personas del público, quienes debían sumergir su rostro en un recipiente transparente lleno de agua para ser fotografiados desde el sector inferior de este.

La propuesta curatorial retomó algunas de esas fotografías realizadas en la intervención que se desarrolló en el evento “Desbordes” y propuso una instalación dentro del Museo. La instalación consistió en el montaje de bolsas de agua translúcidas suspendidas del techo a la altura de la mirada del espectador, dentro de las cuales podían verse los retratos completamente sumergidos. A su vez, hacia el fondo de la sala (en la pared que se observa directamente al ingresar) se presentaba una de las fotografías en gran formato; una decisión curatorial que direccionó la atención a esa gran imagen para otorgarle importancia dentro de la propuesta.

Finalmente, en el muro de la derecha se presentó un conjunto de documentos y piezas gráficas de eventos realizados en torno a la temática a lo largo de estos años, acompañado por un texto titulado “Genealogía de Acciones post inundación”. Esta cronología, dividida por años, proponía una acumulación de documentos y afiches de actividades realizadas que invitaba a

reflexionar sobre el proceso en que se construye el recuerdo. Al observar la cantidad de actividades realizadas por año, rápidamente se visualiza una tendencia decreciente en el número de actividades desplegadas a lo largo del tiempo, donde las iniciativas del último año contrastan con la abundante cantidad de propuestas desarrolladas en primer aniversario de la inundación.

Esta genealogía hace presente un aspecto significativo en el proceso de construcción de memoria, vinculado a la articulación de la dimensión temporal en torno al suceso, a la vez que permite analizar el modo en que se despliegan las iniciativas desde el campo social y cultural. Seis años después del suceso, esta exposición recupera eventos, iniciativas y producciones, configurando un archivo en construcción que nos permite analizar recorridos, movimientos y cruces de artistas y gestores, a la vez que invita a pensar en aquellos momentos de efervescencia y de ralentización de las iniciativas culturales y artísticas.



Imagen 5: SADO. (2015). *Seguimos Inundadxs. Archivos e imaginaciones del agua común*. La Plata, Argentina.

Hacia una construcción colectiva de la memoria de la inundación

Al momento de analizar las propuestas podemos detenernos en la relación que las exposiciones establecen con los espectadores. Podríamos retomar lo propuesto por Georges Didi-Huberman (2010) quien explica que “(...) organizar una exposición implica siempre crear un lugar dialéctico, incluso cuando el material expuesto parece refractario a la noción de dialéctica” (s. d.). Más allá del hecho de que algunas de las propuestas tuvieron una instancia de participación en la instancia de producción de las obras por parte del público —la intervención en Plaza Moreno donde se produjeron las imágenes que integraron la exposición “Seguimos Inundadxs” y las posibles intervenciones de las fotografías de la galería a cielo abierto donde se montó “Aguanegra”—, las exposiciones pueden pensarse como lugares que interpelan al espectador e invitan, desde los textos y las lógicas de cada propuesta, a establecer nuevas asociaciones y reflexiones sobre las producciones expuestas. En este sentido, podemos recordar las convocatorias abiertas hacia la comunidad en la construcción de una memoria colectiva de la inundación por parte de las exposiciones “Inundación y después” y “Aguanegra”.

294

A su vez, otro aspecto significativo al momento de analizar las exposiciones presentadas se vincula a la práctica curatorial desarrollada y al modo en que se construye el relato en torno al suceso. En relación a esto, podríamos retomar lo propuesto por Miguel Ángel López (2016), quien propone a la figura del curador como un agente situado, como un profesional comprometido con el contexto del que forma parte. En este sentido, el investigador propone que los curadores deben tratar de generar aportes a la historia del arte que puedan ser contribuciones para una historia social que exige ser radicalmente reimaginada. Siguiendo este argumento, se alude a un alto grado de responsabilidad en la tarea desarrollada por los curadores, comprendiendo que son los agentes que necesitan implicarse políticamente en los contextos en vez de aspirar a acceder a una posición privilegiada en el mundo del arte:

La curaduría es una labor que construye narrativas históricas o que cuestiona las existentes, implica tomar decisiones y nos exige señalar públicamente qué ver y cómo verlo. Somos responsables por esas decisiones y por cómo transformarlas en argumentos apasionados sobre aquello que consideramos urgente hoy (López, 2016, s. d.).

De esta manera, podemos pensar a los curadores como agentes implicados en el contexto local y a las curadurías realizadas como prácticas que problematizaron un suceso de la historia

reciente a la vez que construyeron narrativas sobre la inundación. En este sentido, las propuestas se implicaron en el contexto en el que se sitúan, al recuperar obras de productores locales y registros de la comunidad y dinamizaron los espacios institucionales en donde se alojaron. A su vez, los artistas-curadores que desarrollaron las propuestas recuperaron las voces de la comunidad a partir de las convocatorias abiertas y también desde las instancias de participación concreta en las diferentes *performances* e intervenciones.

Otro aspecto importante en el análisis de las propuestas refiere al emplazamiento institucional de todas las exposiciones que fueron alojadas por el MPBA, el MAM, el MACLA y el Liceo. Esta relación entre espacio institucional, exposición y discurso sobre el suceso, que da cuenta de un carácter conflictivo en el proceso de construcción de las memorias, ha sido estudiada previamente por autoras que han analizado algunas de las exposiciones reunidas en el presente trabajo. En este sentido, Cantú, Olio y Savloff (2014) manifestaron que “ante la catástrofe natural y social que atravesó la ciudad de La Plata, diversos proyectos expositivos pusieron de manifiesto el carácter conflictivo del proceso de elaboración de estas memorias” (2014, s. d.). De esta manera, las autoras dan cuenta de un proceso de tensiones en torno al modo en que se construyó el relato de la inundación desde el Estado a lo largo de estos años y proponen el concepto de *emplazamiento estratégico* para abordar las iniciativas curatoriales alojadas en los espacios institucionales antes mencionados. Así, estos proyectos intervienen dichos espacios, reactivándolos críticamente a partir de acciones de reapropiación y recuperación por parte de artistas, curadores y público. Según sus palabras, los proyectos:

(...) utilizaron el emplazamiento en instituciones públicas de modo estratégico, a fin de apropiarse de esos espacios en donde tradicionalmente se construye y se enmarca la “memoria oficial”. Ante el silencio y la desinformación vía los canales oficiales, estas muestras procuraron señalar la distancia entre estos discursos y las “memorias subterráneas” (Pollak 2006), abriendo un nuevo espacio de conflicto y escapando a la clausura de esas memorias, precisamente por emplazarse en estas instituciones oficiales (Cantú, Olio y Savloff, 2014, s. d.).

De esta forma, los proyectos expositivos procuraron insertarse en espacios públicos institucionales para abrir grietas en sus representaciones y discursos y establecer espacios de producción de discursos alternativos: “en los textos curatoriales se deja entrever la percepción de eso que no estaba siendo dicho por parte de los entes oficiales; cabe entonces la pregunta

respecto al rol de las instituciones artísticas como parte de este discurso” (Cantú, Olio y Savloff, 2014, s. d.).

Recuperando lo expuesto hasta el momento, podríamos pensar que las prácticas artísticas y expositivas analizadas buscan socializar la mirada individual, para intervenir sobre la realidad generando discursos que impidan olvidar la tragedia. A partir de estas iniciativas, la mirada individual de cada persona entra en diálogo con la de otros actores de la sociedad y construye una memoria grupal en torno al suceso. En relación a esto, podemos recuperar a Elizabeth Jelin (2000), quien alude a la importancia de articular los niveles individual y colectivo de la memoria y la experiencia:

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 (p. 10).

Si se aborda la idea de grupalidad como un aspecto central en la instancia de construcción de una memoria, es preciso pensar 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, tales como libros, museos, monumentos, películas, libros de historia, etc.” (Jelin, 2000, p. 10). Siguiendo este razonamiento, se pueden entender las diferentes manifestaciones artísticas y prácticas expositivas 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.

Finalmente, es significativo entender la importancia en la narración del suceso traumático que permite acercarse a la construcción de la memoria colectiva. Según Bianca Racioppe (2013),

al narrar, con la voz, con imágenes, los platenses están, de alguna manera, intentando construir la memoria colectiva, intentando emerger de lo traumático de lo sublime. Pero, al mismo tiempo, en esas narraciones, en esas imágenes hay una reactualización de esa(s) experiencia(s) (p. 84).

De esta manera, podríamos pensar que las fotografías, los videos, los documentos y las intervenciones artísticas que formaron parte de las exposiciones se configuran como relatos curatoriales, discursos y narraciones que son concebidos como indicios de la memoria, a la vez que permiten construir múltiples imaginarios de la inundación.

Reflexiones finales

En este trabajo se ha propuesto un recorrido sobre diferentes exposiciones de artes visuales cuyos relatos curatoriales abordan el tema de la inundación de La Plata del año 2013. Las obras e imágenes convocadas en las propuestas analizadas acercan miradas sobre la inundación, invitándonos a reflexionar sobre el rol que despliegan las imágenes en el proceso de construcción de la memoria del suceso.

A partir de la utilización del dispositivo de la exposición, se generaron relatos curatoriales donde se recuperaron registros visuales y documentales, a la vez que se propusieron discursos que impulsaron la construcción de una memoria colectiva, incluyendo a la comunidad en múltiples instancias. En este sentido, las exposiciones se configuraron como espacios que propiciaron una mirada que tensionó aquellos discursos dados por las diferentes esferas estatales, generando instancias de discusión dentro de las propias instituciones artísticas. De esta manera, las exposiciones, así como las iniciativas desarrolladas en el ámbito urbano y los proyectos interdisciplinarios que resultaron en la realización de libros, videos y *performances*, buscaron visibilizar el suceso y disputar la forma en que se construye la historia del acontecimiento.

Relacionado a esto, podemos recuperar el concepto de curador en tanto un agente situado, entendiéndola como una profesión comprometida con su contexto. De esta manera, podemos pensar a las curadurías realizadas como prácticas que pensaron críticamente el suceso y problematizaron un evento significativo de la historia local.

En este sentido, las propuestas curatoriales generaron un espacio de reflexión sobre cómo se recuerda la tragedia y dieron lugar a instancias donde la mirada individual, asociada a la experiencia personal, dialogó con los modos de ver de otros actores, habilitando una dimensión social de la experiencia. Siguiendo con esta idea, las exposiciones pueden ser pensadas como instancias conformadoras de la memoria colectiva, que desde un presente recuperan aspectos del suceso y retornan al espectador al momento de la inundación.

Bibliografía

Capasso, V. (2018). *Arte después de la inundación. La reconstrucción post catástrofe de las tramas simbólica y social* [tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata]. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/66337>.

Cantú, M., Olio, G. y Savloff, L. (2014). *Emplazamiento estratégico de proyectos expositivos para la construcción de memorias. Cuatro casos sobre la inundación del 2 y 3 de abril en La Plata* [ponencia]. 1º Congreso Internacional de las Artes “Revueltas del Arte”. Buenos Aires, Argentina.

Comisión Provincial por la Memoria (2014). *Inundación y después...* Comisión por la Memoria [sitio web]. <https://www.comisionporlamemoria.org/museo/project/inundacion-y-despues/>.

Contursi, A. (2018). Seguimos inundadxs, por SADO: fotoactivismo y vivencia de lo común. *METAL* 4(4). Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/680>.

Didi-Huberman, G. (2010). La exposición como máquina de guerra. *Revista Minerva*, (16). Recuperado de http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=449/.

Fuera! Fotogalería a cielo abierto (2014). S/t [entrada de sitio web]. Fuera! Fotogalería a cielo abierto. Recuperado de <https://fotogaleriafuera.tumblr.com/post/77548369603/desde-la-fotogaler%C3%ADa-a-cielo-abierto-fuera>.

Jelin, E. (agosto de 2000). Memorias en conflicto. *Revista Puentes*, (1), pp.6-13.

López, M. (2013). Acciones y estrategias en lo público. Algunas reflexiones sobre (y en) la catástrofe. *Question, Incidente I* [edición especial]. Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1853>.

Pérez Diez, G. (28 de noviembre de 2016). Miguel Á. López: “Necesitamos curadores que consideren que su labor consiste en implicarse políticamente en sus propios contextos” [entrevista]. *Arteinformado*. Recuperado de <http://m.arteinformado.com/magazine/n/>

[miguel-a-lopez-necesitamos-curadores-que-consideren-que-su-labor-consiste-en-implicarse-politicamente-en-sus-propios-contextos-5308](#).

Mac Kenzie, J y Soler, M. (2014). 2A. *El naufragio de La Plata*. La Plata: La Pulseada.

Panfili, M., Lorenzo, D. y Chempes, S. (2014). Reseña de la Muestra 'Inundación y después', en el Museo de Arte y Memoria de La Plata. *Aletheia*, 4(8). Recuperado de <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-8/resenas/resena-de-la-muestra-o1cinundacion-y-despues201d-en-el-museo-de-arte-y-memoria-de-la-plata>.

Racioppe, B. (2014). Las tecnologías frente al horror de lo sublime. Breves reflexiones. *Question*, "Incidente I" [edición especial]. Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1853>.

Savloff, L. (2014). Territorios conmovidos. Algunas reflexiones. *NIMIO Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, 1(1). Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/nimio/Nimio-1.pdf>.

Trípodí, M. V. (septiembre de 2015). *La escena artística local en torno a la inundación: análisis del proyecto colectivo Volver a habitar* [ponencia]. X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina. "Historia e historias del arte: microrrelatos, escenas locales y circuitos regionales". La Plata, Argentina. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/60979>.

Zussa, N. (2017). *La imagen arde por el deseo que la anima: "Fuera!" Fotogalería a cielo abierto* [conferencia]. II Congreso Nacional e Internacional de Historia del Arte Cultura y Sociedad. Providencia, Chile. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/75222>.

Cómo citar este artículo:

Trípodí, M. V. (2021). La construcción de memoria de la inundación de la ciudad de La Plata: un recorrido por propuestas curatoriales en torno al suceso. *AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33512>.

Mirar desde los márgenes/filmar desde la villa: una aproximación al cine de César González

Looking from the margins/Filming from the slum: an analysis of César González's films

Ximena Triquell

Universidad Nacional de Córdoba

Córdoba, Argentina
xtriquell@artes.unc.edu.ar

Resumen

El cine de César González puede definirse —y de hecho él mismo lo hace— como “cine villero”, esto es, como un cine filmado desde un lugar de enunciación que se identifica con el espacio de la villa. Desde ese lugar, González se propone romper con ciertos estereotipos que dominan la representación de este espacio y de los sujetos que lo habitan. En este artículo analizamos en qué consiste esta ruptura y las consecuencias que de ella se desprenden para pensar la dimensión política de esta filmografía.

Palabras claves

Cine argentino, César González, Enunciación, Cine villero.

Abstract

César González's cinema can be defined —as himself does— as a "cine villero" (slum cinema), that is, as a cinema filmed from a place of enunciation that identifies with the space of the “villa”. From this position, Gonzalez proposes to break with certain stereotypes that dominate the representation of this space and the subjects who inhabit it. In this article we discuss the characteristics of this breakup and the consequences that it entails for thinking the political dimension of this filmography.

Key words

Argentinian cinema, César González, Enunciation, Cinema from slums.



Al final del artículo “Imágenes de la villa miseria en el cine argentino: un elefante oculto tras el vidrio” publicado en *Más allá del pueblo: Imágenes, indicios y políticas del cine*, Gonzalo Aguilar (2015) señala que “el cine argentino todavía está buscando las maneras de narrar una salida que tal vez esté en las propias villas, no como lugares de la pobreza y la miseria, sino como espacios en los que el cambio es posible” (p. 211). Aguilar publica este texto en 2015, aunque hay una versión en la revista Grumo del año anterior. Es probable que este sea el motivo por el que no alcanza a incorporar el primer film de César González, *Diagnóstico esperanza*, que se estrenó en julio de 2013 en el Cine Gaumont. De haberlo conocido, quizás Aguilar hubiera encontrado en él lo que, en sus palabras, “el cine argentino estaba buscando”¹ (s. d.).

En su texto, Aguilar (2015) considera sólo tres películas: *Elefante blanco* (Trapero, 2012), *El rostro de la dignidad. Memoria del M.T.D. de Solano* (Pierucci y grupo Alavío, 2001) y *Estrellas* (León y Martínez, 2007), pero, como observamos arriba, hace extensible sus conclusiones a todo el cine argentino, al afirmar que en toda su historia las villas han sido principalmente representadas bajo lo que designa como “la mirada política”, lo que atribuye a la herencia del cine de denuncia y el cine militante:

De formas muy diferentes, *Elefante blanco* y *El rostro de la dignidad* consideran al sujeto villero bajo el signo de la política. Frente a la criminalización a la que lo condenan los medios, las películas (y esto incluye a casi todo el corpus) responden con la tradición del cine de denuncia y militante. Los tipos del puntero, el cura villero y el piquetero se desplazan del tipo al estereotipo porque, sin advertirlo, sólo pueden expresarse en el antagonismo. Terminan reproduciendo el modo en que la ciudad imagina a las villas, como algo separado, homogéneo y estigmatizado aunque sea en la forma activa de la política (p. 208).

Con la crisis del 2001, aparece para Aguilar un nuevo tipo de visibilidad de la villa, con nuevos sujetos que la atraviesan: junto con “el ciruja, el cura villero o el puntero”, aparecen ahora el “pibe chorro”, el “transa”, el “tumbero”, el “cartonero” y el “piquetero”. Estos dos últimos se

1 En 2017, al referirse a la representación de las villas en el cine argentino en una columna de *La luna con gatillo*, Aguilar omite nuevamente la referencia a este director quien para ese momento ya tenía dos films fuertemente relacionados a este espacio. Cabrá preguntarse por los procesos de invisibilización que sufre este cine, al igual que sus productores. Con la premiación de *Lluvia de jaulas* en el 9° FICIC de Cosquín donde obtuvo una mención del jurado, su reconocimiento como mejor película por parte de la ACCA y su selección para la apertura del 19° DocBuenosAires, este proceso parece en 2020 comenzar a revertirse.

desplazan desde la villa hacia la ciudad y otorgan, según Aguilar, una imagen diferente a este último espacio. El cine asume esta nueva presencia y la registra de múltiples maneras, desde el cine comercial hasta las realizaciones de grupos piqueteros o el cine de autor:

El cine argentino siempre tuvo una fuerte tradición de realismo social y, obviamente, no dejó de registrar los acontecimientos producidos por la crisis del 2001, ayudado por la aparición de nuevas tecnologías que le permitían moverse ágilmente por toda la ciudad, retratar documentalmente las nuevas situaciones y hacer filmes de emergencia. Desde entonces, las villas miserias se transformaron en protagonistas de un gran número de películas que van desde documentales de investigación como *Cartoneros* de Ernesto Livon-Grosman de 2009 al videoactivismo militante de los grupos piqueteros —con *El Rostro de la Dignidad, memoria del M.T.D. de Solano* (grupo Alavío, 2001), *Piqueteros... Un fantasma recorre la Argentina* (Ojo Obrero, 2001), *Argentinazo, comienza la revolución* (Ojo Obrero, 2002), *Por un nuevo cine en un nuevo país* (ADOC-Myriam Angueira y Fernando Krichmar, 2002), *Piqueteros carajo! (la masacre de Puente Pueyrredón)*, (Ojo Obrero, 2002) entre muchos otros—; desde grandes producciones que se integran al cine global de la miseria (como *Elefante blanco* de Pablo Trapero de 2012) hasta películas de autor (*Bonanza en vías de extinción* de Ulises Rosell de 2011 o *Estrellas* de Federico León y Marcos Martínez realizado en 2007), pasando por el renacimiento del cine militante de los sesenta en la trilogía de Fernando “Pino” Solanas: *Memorias del saqueo* (2004), *La dignidad de los nadies* (2005) y *Argentina latente* (2007) (Aguilar, 2015, p. 196).

No obstante esta proliferación de miradas tan diferentes, en todas ellas se reproducen, para el autor, los mismos estereotipos del cine anterior, en la forma de “la supervivencia y la repetición de motivos visuales y narrativos que tienen más de cuarenta años” (Aguilar, 2015, p. 209). Incluso un film como *Estrellas*, que se distancia claramente de la denuncia social para cuestionar desde la parodia y el humor, los estereotipos de la representación de las villas en los medios en general y en el cine en particular, caen, en la lectura de Aguilar, dentro de este mismo paradigma.

El problema de toda representación —y no sólo de la villa— es, sin dudas, la reproducción de estereotipos, pero no queda claro en este planteo cuál es la relación de estos con la mirada política o, lo que en el texto es lo mismo, la herencia del cine de denuncia y el cine militante. En

este trabajo quisiéramos argumentar que los estereotipos son consecuencia de la “mirada” y no de “lo político” (para mantener la referencia a la “mirada política”), instancia imposible de eludir en cualquier discurso, pero más aún en uno que pone en escena la desigual distribución de la riqueza que condena a miles de ciudadanos a vivir en condiciones de extrema precariedad (una cuestión política en el sentido más estricto del término).

Filmar es siempre un acto político

En un sentido más amplio que el que señalamos arriba, decir algo sobre el mundo, en cualquier soporte, es siempre un acto político. Y lo es porque enunciar algo es poner en circulación determinados sentidos que necesariamente están destinados a confrontar con otros. En el marco de la discursividad social, los sentidos no se alojan tranquilamente unos junto a otros, sino que disputan por imponerse unos sobre otros; este es el motivo que llevó al teórico del formalismo ruso, Valentín Voloshinov, a enunciar en 1929 la célebre frase en la que afirma que “el signo es la arena de la lucha de clases”; hoy podríamos agregar “de todas las luchas, incluida la de clases”.

Este antagonismo propio de nuestra vida en común que se expresa en los signos que utilizamos es lo que Chantal Mouffe (2011) define como “lo político”: una dimensión más amplia que la de la de “la política”, en el marco de la cual se da esta última:

(...) concibo ‘lo político’ como la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo a ‘la política’ como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político (p. 16).

No resulta difícil percibir, en esta concepción de “lo político”, una dimensión semiótica insoslayable, en la medida en que decir algo sobre el mundo, a través de cualquier lenguaje o en cualquier soporte —el audiovisual entre otros— es tomar posición en torno a los antagonismos que atraviesan nuestra vida en sociedad. ¿De qué manera podría estar ausente, entonces, en películas que exponen la vida en y desde los márgenes de esta?

Filmar es mirar desde un lugar

En su análisis de los dos primeros films de César González (*Diagnóstico esperanza y ¿Qué puede un cuerpo?*), Mariano Veliz nos advierte sobre dos peligros que conlleva considerar al director y su biografía como claves para la lectura de sus films: el primero consiste en lo que denomina “asistencialismo simbólico”, que implicaría valorar la historia del realizador por sobre la calidad de su obra; el segundo, al que llama “esencialismo declarativo”, consistiría en atribuir de entrada un valor de verdad a la obra por el hecho de ser producida por este:

El primer peligro es su incorporación al marco de los estudios sobre cine argentino y latinoamericano como un acto compasivo. En el ya mencionado contexto de la cortesía postmoderna, la inclusión de cineastas periféricos funciona como muestra de un compromiso político al que no le hace falta tener en cuenta el valor estético de las producciones audiovisuales (dado que para eso están aquellas obras dirigidas por realizadores sí formados en instituciones específicas y pertenecientes a la burguesía). El segundo riesgo a evadir es asumir que su nacimiento en una villa miseria y su voluntad de oponerse a las representaciones convencionalizadas y estereotipadas conduce a que su proyecto logre ineludiblemente desmontar esa tradición. Ante estas dos dificultades (el asistencialismo simbólico y el esencialismo declarativo) puede proponerse, como metodología, una mirada y escucha atentas de sus películas y una interrogación dirigida a explorar su materialidad, su trabajo sobre los espacios, las miradas, los cuerpos y los tiempos (Veliz, 2019, p. 28).

En la línea propuesta por Veliz, en este trabajo pretendemos abordar las obras de César González en su materialidad, pero sin escapar a su carácter de discurso, esto es, en tanto textos situados en determinado tiempo y espacio. En este carácter, si bien ya no importa quién habla (de acuerdo a las teorías que proponen la muerte del autor y que Veliz recupera), sí importa desde dónde lo hace y qué lugar o lugares de enunciación elige para hacerlo.

Ya no se trata entonces de recurrir a la biografía de César González para justificar la obra o de postular la autenticidad de su discurso, sino de reconocer un lugar desde donde se enuncia, que necesariamente condiciona aquello que se dice.

César González, en cuatro de sus hasta ahora seis films (*Exologénesis* y *Castillo y sol*, son la excepción), elige como lugar de enunciación la villa, espacio en el que nació y creció, y en el cual aún hoy elige vivir. Filma desde la villa como quien escribe desde un país, desde una lengua marcada por ciertos giros, por ciertas expresiones o modulaciones de la voz que, en este caso, se reconocen en instancias propiamente audiovisuales, algunas de las cuales analizamos abajo.

Filmar es dar a ver (y oír) a otrxs

Los films de César González no excluyen la violencia, la delincuencia o la miseria con la que se convive en la villa —de hecho, las tramas de sus films incorporan todos estos elementos— pero la mirada (en el sentido más literal de la palabra) es diferente a la de otras producciones ambientadas en este espacio.

El hecho de que a nivel de las tramas de sus films, no excluya situaciones que aparecen también en otras representaciones (el pibe chorro, el transa, el cartonero, podemos agregar el policía corrupto)

lleva a algunos autores a sostener que González no consigue escapar de los estereotipos; no obstante es justamente en la forma en que refiere a estas realidades donde se percibe la diferencia con otras representaciones con las que confronta. De hecho, en numerosas entrevistas, él mismo manifiesta este interés por representar a la villa y sus habitantes “sin estereotipos ni representación bizarra” (Amaya, 2013, s. d.). Esta opción se percibe en diversos niveles.

El primero de ellos es la puesta en escena. En esta se recurre a espacios reales, con escasa o nula manipulación. Espacios existentes que describen la villa de una manera realista, pero



Imagen 1: González, C. (Dir.) (2013). *Diagnóstico esperanza* [largometraje]. Argentina: Todopiola producciones. Escenas de la villa.

por esto mismo extraña para quienes no la habitan. Filmado con una sola cámara y escasa producción, el registro posee una autenticidad documental, sobre todo en las escenas de la vida cotidiana en la villa: niños jugando entre la basura, esqueletos de autos abandonados, calles inundadas de barro. El recurso a actores no profesionales, muchos de ellos habitantes también de la villa, aporta en este mismo sentido, una “verdad” que rompe con los códigos de la verosimilitud establecida por las formas de representación hegemónicas.

En el recorte que de esta realidad profilmica se opera en la puesta en cuadro aparece una particularidad que no han dejado de observar los críticos y el propio González: la manera de filmar los rostros, en cuadros cerrados y cercanos, durante tiempos lo suficientemente largos como para detenerse en ellos sin que medie una justificación dramática; sin música extradiegética (que sería habitual en otra modalidad fílmica para subrayar las emociones), lo

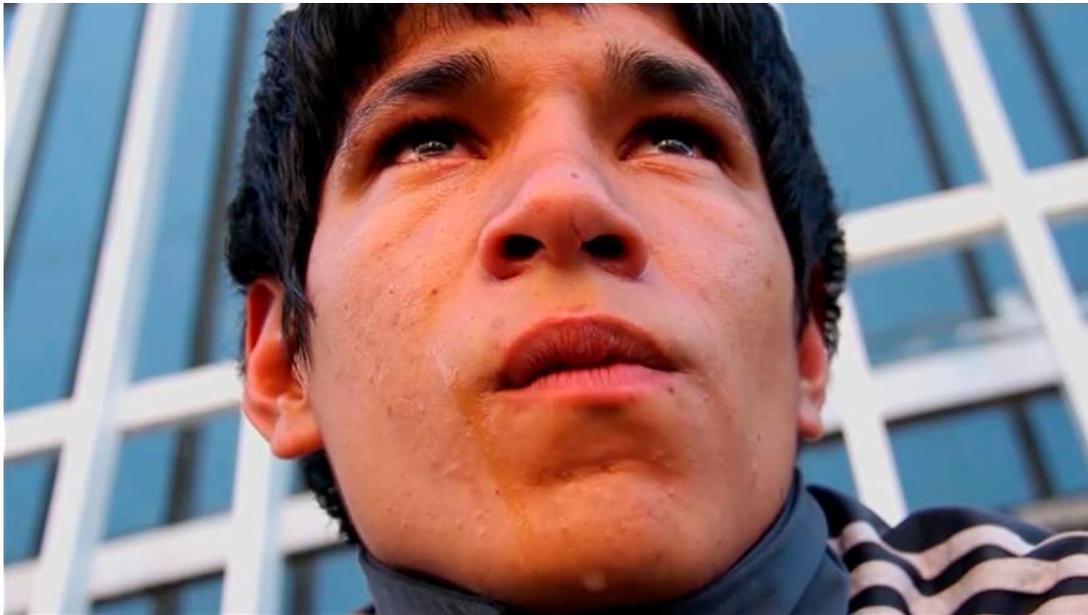


Imagen 2: González, C. (Dir.) (2013). *Diagnóstico esperanza* [largometraje]. Argentina: Todopiola producciones. Cuadro cerrado sobre el rostro del joven vendedor.

que deja al espectador frente al rostro o la mirada de unos personajes con los que no se le empuja a identificarse (el joven que llora tras no haber logrado vender medias en *Diagnóstico esperanza*, o el amigo que se entera de la muerte de su compañero hacia el final de *¿Qué puede un cuerpo?*); o con un seguimiento de los cuerpos que se desplazan en el espacio en el que la cámara acompaña por detrás, durante largos trayectos de espacio y tiempo (como Alan al comienzo de *Diagnóstico esperanza*; el cartonero de *¿Qué puede un cuerpo?* o Perséfone al salir de la cárcel en *Atenas*). Estas formas de recortar el espacio y de manipular el tiempo, nos confrontan con una forma de hacer cine diferente a la que estamos habituados a ver en las formas hegemónicas de representación audiovisual y nos exigen posicionarnos como espectadores de una manera distinta ante lo que vemos. Por este motivo, desde nuestra perspectiva, las historias que se narran no son asimilables a los géneros temáticos del cine hollywoodense (como el policial o el thriller, por ejemplo, con los cuales se las ha identificado) dado que, aunque estos films compartan algunos elementos a nivel narrativo, no lo hacen en los modos de contar y en la respuesta que con esto se espera generar en el espectador.

Un factor muy marcado también se da en relación con el montaje, específicamente en la operación de interrumpir el relato —por lo demás lineal— con *inserts* descriptivos del espacio, algunos de los cuáles hemos señalado arriba: niños jugando, la policía cerrando una calle, los edificios de la villa... Estas imágenes que no guardan ninguna relación aparente con lo que se narra, funcionan como descripción del contexto, de lo que está sucediendo, como si el enunciador a través del montaje quisiera dar cuenta de que eso sucede “ahí”, en ese lugar específico, y esbozar en esta ubicación espacial un principio de explicación de las acciones de los personajes.

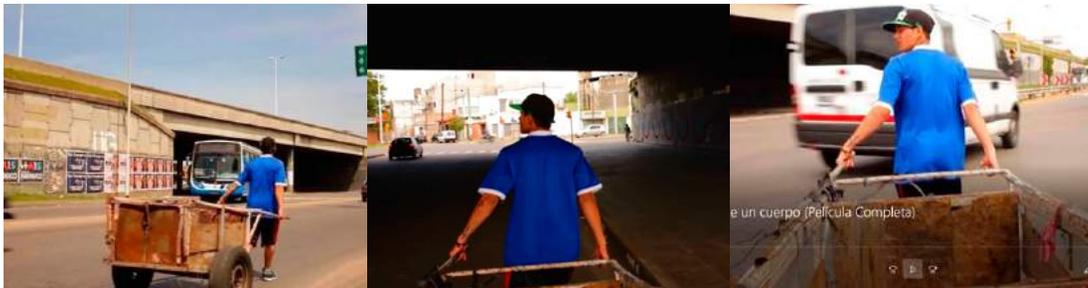


Imagen 3: González, C. (Dir.) (2014). *¿Qué puede un cuerpo?* [largometraje]. Argentina: Todopiola producciones. La cámara siguiendo al personaje al comienzo de la película.

Finalmente, en relación con el montaje un aspecto significativo es el recurso de la música clásica (Bach, Mozart y Beethoven) en *Diagnóstico esperanza*. Esta opción produce un efecto singular: no se trata de música incidental, estrictamente hablando, ya que no busca marcar o subrayar los incidentes de la trama, sino que por el contrario acompaña algunas escenas en paralelo, produciendo una reacción de extrañamiento en el espectador. Las obras a las que se recurre son muy conocidas, de modo que este puede reconocerlas fácilmente, pero a la vez, la relación con lo que se narra va en contra precisamente de los códigos de verosimilitud establecidos: la música resulta ajena tanto a la diégesis como al mundo social representado.

En la primera escena musicalizada tras el recorrido de Alan (Alan Garvey) por la villa, su amigo pasa a buscarlo por su casa y al encontrarse suena el *Preludio número 1 en Do mayor* de Bach en un piano, que queda abruptamente silenciado al cambiar de escena. Este recurso de la música clásica en otras escenas produce un efecto similar de ruptura y extrañamiento, a diferencia del *reggae* que suena en el encuentro del protagonista con el personaje de Rasta, en el cual la relación de la música con la descripción del personaje resulta evidente.

A modo de conclusión

Lejos de estar ajeno a lo político, el cine de César González participa de esta dimensión en toda su potencialidad, disputando los sentidos tradicionales en torno a la villa y a sus habitantes, sin caer en ninguno de los dos ejes de estereotipos: representar solo la violencia, la marginalidad y la exclusión, o negarlas por completo. Pero a la vez, como hemos tratado de argumentar, la ruptura principal con otras representaciones no se produce a nivel de los contenidos, sino fundamentalmente, a nivel de ciertas opciones propiamente cinematográficas, muchas impuestas por las propias condiciones de producción, es cierto, pero a partir de las cuales, González logra construir una poética propia. Esto quizás explique el por qué de la posición marginal de sus películas, con respecto a los circuitos consagrados; algo que, como señalamos, comienza a revertirse.

En esta búsqueda, César González no disputa sólo los valores en juego en relación con lo representado, sino que desafía la representación misma: no se trata sólo de lo que se dice sobre la vida en las villas —en su relación con la violencia, las drogas o el delito, por ejemplo— sino también de los modos en que se lo dice, y consecuentemente, del lugar desde dónde se lo dice. La reivindicación del término villero en la expresión “cine villero” apunta en este mismo sentido: asumir un lugar de enunciación diferente, desde donde exponer una mirada propia. Allí radica la novedad de su cine. Allí también su carácter necesario.

Bibliografía

Aguilar, G. (2015). Imágenes de la villa miseria en el cine argentino: un elefante oculto tras el vidrio. En *Más allá del pueblo: Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Aguilar, G. (2017). Cine y villas. *La luna con gatillo* [sitio web]. <https://www.lalunacongatillo.com/single-post/2018/01/25/Cine-y-villas>.

Amaya, S. (22 de julio de 2013). *Diagnóstico Esperanza*, una película de Camilo Blajaquis. *La Nación*.

Mouffe, C. (2011). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Veliz, M. (2019). Dispositivos de percepción de las villas miseria en el cine de César González. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (28), pp. 157-170.

Voloshinov, V. (2014). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Filmografía

González, C. (Dir.) (2013). *Diagnóstico esperanza* [largometraje]. Argentina: Todopiola producciones.

González, C. (Dir.) (2014). *¿Qué puede un cuerpo?* [largometraje]. Argentina: Todopiola producciones.

González, C. (Dir.) (2016). *Exomologesis* [largometraje]. Argentina: Todopiola producciones.

González, C. (Dir.) (2019). *Lluvia de jaulas* [largometraje]. Argentina: Todopiola producciones.

- González, C. (Dir.) (2019). *Atenas* [largometraje]. Argentina: Todopiola producciones.
- González, C. (Dir.) (2020). *Castillo y sol* [largometraje]. Argentina: Todopiola producciones.
- León, F. y Martínez, M. (Dir.) (2007). *Estrellas* [documental]. Argentina: Tres Planos Cine.
- Pierucci, F. y Grupo Alavío (2002). *El rostro de la dignidad. Memoria del M.T.D. de Solano* [documental]. Argentina: producción independiente.
- Trapero, P. (Dir.) (2012). *Elefante blanco* [largometraje]. Argentina: Morena Films, Matanza Cine, Patagonik.
-

Cómo citar este artículo:

- Triquell, X. (2021). Mirar desde los márgenes/filmar desde la villa: una aproximación al cine de César González. *AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33513>.

Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía)

Convivial arts, technovivial arts, liminal arts: pluralism and singularities (event, experience, praxis, technology, politics, language, epistemology, pedagogy)

Jorge Dubatti

Universidad de Buenos Aires

Buenos Aires, Argentina
jorgeadubatti@hotmail.com

ORCID id: <https://orcid.org/0000-0002-8304-7298>

Resumen

Desde las perspectivas de la Filosofía del Teatro y el pluralismo, se propone la distinción entre artes conviviales, artes tecnoviviales y artes liminales entre convivio y tecnovivio, se reflexiona sobre qué tienen en común y en qué se diferencian. Se trabaja sobre los ejes de acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía para observar singularidades como la forma más plena del ejercicio del pluralismo.

Palabras claves

Artes Escénicas, Teoría, Filosofía del Teatro, Pandemia, Política.

Abstract

From the perspectives of the Theater Philosophy and pluralism, the distinction between convivial arts, technovivial arts and liminal arts between “convivio” and “tecnovivio” is proposed, reflecting on what they have in common and how they differ. It works on the axes of event, experience, praxis, technology, politics, language, epistemology, pedagogy to observe singularities as the fullest form of the practices of pluralism.

Key words

Performing Arts, Theory, Theater Philosophy, Pandemic, Politics.

Desde que se inició oficialmente la cuarentena en la Argentina (20 de marzo de 2020) hasta hoy (5 de febrero de 2021), vengo reflexionando a través de escritos¹, entrevistas² y conferencias³ (muchas de ellas registradas en la web) sobre ese vasto laboratorio de (auto) percepción en que la pandemia transformó nuestra realidad cotidiana en todos y cada uno de sus aspectos. Considero que la experiencia atravesada ratifica algunos posicionamientos y categorías que ya circulaban antes de la pandemia, al mismo tiempo que permite aportar nuevos conocimientos hacia una conceptualización pluralista de las artes⁴. El pluralismo es una posición filosófica que “acentúa la diversidad de perspectivas que nos entrega nuestra experiencia del mundo, sin que se juzgue posible, conveniente o necesario, un procedimiento reductivo que reconduzca tal experiencia múltiple a una unidad más básica o fundamental”, como escribe Samuel Cabanchik (2000, p. 100). Resulta adecuada para la comprensión de las prácticas artísticas en su diversidad, ante la proliferación de micropoéticas (Dubatti, 2011). Propondré la coexistencia y los múltiples intercambios de una pluralidad de manifestaciones artísticas en la contemporaneidad (pero también verificable en la historia): artes conviviales, artes tecnoviviales y artes liminales entre convivio y tecnovivio, que no deben ser reducidas a unidad homogeneizadora, sino percibidas (y disfrutadas) en sus singularidades y diferencias.

Convivio, tecnovivio, liminalidad

En mi “diario de la peste”⁵, que releo todo el tiempo, está casi omnipresente, de manera directa o indirecta, explícita o transversalmente, el tema de las relaciones, diferencias y cruces

1 Entre otros, véanse Dubatti 2020a, 2020b, 2020c, 2020-2021, y 2021.

2 Destaco especialmente la de Márcio Bastos (2020, pp. 4-11).

3 La producción cultural y académica de registros audiovisuales proliferó en pandemia como nunca antes. Entre otras, señalo la videoconferencia “El acontecimiento teatral, cuerpo y convivio: representaciones de la peste en el teatro argentino” para Instituto Nacional del Teatro en el Ciclo Clases con Grandes Maestros Argentinos (Dubatti, 2020g).

4 Si bien reconoce como antecedentes dichos artículos, entrevistas y conferencias citados, en el presente artículo (correspondiente a la conferencia inaugural de las *XXIV Jornadas de Investigación en Artes* de la Universidad Nacional de Córdoba) amplió observaciones y realizó desarrollos inéditos que implican una nueva contribución original sobre el tema.

5 Empecé a componer mi “diario de la peste” (retomo el nombre de la novela de Daniel Defoe) desde las primeras horas de aislamiento. Son (hasta ahora) nueve grandes cuadernos anillados, llenos de notas de diverso tipo sobre las alternativas y transformaciones que trajo el Covid-19 a nuestras vidas (en general) y a la cultura y el teatro (en

entre convivio y tecnovivio. Sobre estos conceptos hagamos, brevemente⁶, una recapitulación histórico-teórica.

Hace ya dos décadas desarrollo el campo de la Filosofía del Teatro (Dubatti, 2019a) e investigo bajo el nombre de convivio las relaciones humanas en reunión territorial, en el espacio físico y en presencia física, en proximidad, a escala humana, en, desde y con la “carne de mundo” (tomando la sabia expresión de Merleau-Ponty, 1985), sin mediación tecnológica (a través de instrumentos, máquinas) que permita la sustracción/desterritorialización de la presencia física de los cuerpos. A los estudios conviviales les interesa la afectación de los seres vivos, entre sí, en el espacio físico, la zona de experiencia y subjetivación que se produce en el encuentro territorial, la materialidad física de los cuerpos como parte y prolongación de dicho espacio, como acontecimiento fundante de la existente. Llamo tecnoviviales a las relaciones humanas a distancia, desterritorializadas⁷ a través de una intermediación tecnológica que permite la sustracción de la presencia física del cuerpo viviente en territorio y la sustituye en el contacto intermediado con el otro por una presencia telemática y/o virtual, sin proximidad de los cuerpos, en una escala ampliada a través de instrumentos y máquinas.

La pregunta formularia del convivio es: qué acontece entre dos o más personas que se juntan en el espacio físico y en presencia física, cómo se relacionan, cómo es su experiencia, qué relevancia y qué diferencia tiene ese acontecimiento en sus vidas. El origen del convivio está en el origen mismo de lo humano, y como tal aparece representado en los mitos cosmogónicos (por ejemplo, la primera reunión de Adán y Eva en el Génesis bíblico). La pregunta formularia del tecnovivio es otra: qué acontece entre dos o más personas cuando se relacionan a distancia a través de tecnologías, cómo es su experiencia y su relevancia existencial. Dicen que el primer tecnovivio está también en los orígenes, muchos milenios atrás, pero su historia es muy diferente a la del convivio: el inicio correspondería, acaso, a la invención de la comunicación con señales de humo o con timbales, a la creación del dibujo y de la escritura.

particular). Ya suman casi ochocientas páginas manuscritas, a la vez cuaderno de bitácora y heteróclita libreta de almacén, más cercanos a la eternidad de la filosofía que a la urgencia contingente de la agenda (como escribe Baldomero Fernández Moreno en bellos versos a su hijo: “Ten en orden, si puedes, la agenda y el cuaderno, / en aquella lo diario, pero en este lo eterno, / sin olvidarte nunca de lugar ni de fecha” [1970, pp. 70-71]). Incluyen pegatina de recortes, registros de comportamientos observados, cosas oídas (en conversaciones personales, en mesas redondas o en los medios masivos), reflexiones, datos del periodismo y los científicos, apuntes sobre discusiones, etc.

⁶ Para un desarrollo más orgánico y actualizado, véase Dubatti 2020d.

⁷ Es iluminadora al respecto la imagen que encierra la expresión “colgarse de la nube” para referirse a la conexión en la web.

Podemos hablar de una fecunda e inconmensurable *cultura convivial*, que excede y antecede a las artes. Son casos de convivio el encuentro cuerpo a cuerpo en los territorios físicos de la naturaleza, las casas, las calles, los transportes, los bares y restaurantes, los mercados, etc.; las clases “presenciales”, las manifestaciones de protesta o adhesión pública en espacios públicos, los mitines políticos; las reuniones con los amigos para tomar mate, los asados, las fiestas de casamiento; los partidos de fútbol en la cancha, las misas en los templos, la atención a los enfermos en los hospitales; los acontecimientos teatrales en salas, espacios no convencionales o a cielo abierto, etc. Como ejemplos de la provechosa e inabarcable *cultura tecnovivial*, destaquemos el libro y los impresos (la cultura de la reproductibilidad, en términos de W. Benjamin), la telefonía, el cine, la radio, la televisión, el video, la comunicación digital a través de las redes (*e-mail, skype, twitter, facebook, instagram, blogs, etc.*), así como el *streaming*, el *youtube*, entre muchas otras prácticas mediadas tecnológicamente que permiten la desterritorialización.

316

Pero hay además una tercera zona: se registran cruces, hibridez y mezcla, yuxtaposición, intercambio o comunidad entre convivio y tecnovivio. La llamo liminal, en el sentido tanto de conexión, pasaje, “entre” y umbralidad, como de linde compartido por ambas experiencias. La cultura de la liminalidad entre convivio y tecnovivio se expresa, por ejemplo, en las formas intermediales y/o transmediales, en los convivios cada vez más atecnoviviados (por ejemplo, la costumbre de grabar las reuniones territoriales, sacar fotografías mientras se viaja y relacionarse con la experiencia del viaje a través de ellas); en la creciente conciencia (y resistencia) de la presencia de cámaras de control en el espacio público y privado, de sentirnos “expectados”; en el pensar o imaginar la oralidad como escritura mientras la percibimos; en la injerencia del mundo digital en los comportamientos territoriales, etc.⁸

Una precisión fundamental que evita confusiones propias del binarismo: no hay que identificar excluyentemente el tecnovivio con las tecnologías, ni pensar que en el convivio no las hay. Así como hay tecnologías del tecnovivio, también hay tecnologías del convivio. Son tecnologías del convivio las que se ponen en práctica para la esfera de la convivialidad: el diseño de los espacios y la distribución de artistas, técnicos y espectadores en la zona de acontecimiento territorial; la iluminación (con luz del día, velas, aceite, gas, electricidad, etc.); la seguridad, limpieza y administración; el diseño y empleo de maquinarias escénicas; la sonorización; la actuación, la dirección, la reescritura escénica de los textos, etc. Insisto: convivio

8 Sobre liminalidad, en general y específicamente teatral, véanse Dubatti (coord.), 2017 y 2019b.

y tecnovivio tienen en común (en términos de Aristóteles, “género próximo”, *Metafísica*⁹) que ambos utilizan tecnologías que les son constitutivas. Pero en el convivio no todo es tecnología, y menos aún el principio de su acontecer.

Siguiendo nuevamente a Aristóteles, si allí radica el “género próximo” (lo que tienen en común) entre convivio y tecnovivio, también podemos identificar una “diferencia específica” (las singularidades que los diferencian). Hay en el convivio un núcleo irreductible a las tecnologías, que se resiste al lenguaje y la comunicación, que constituye una zona de experiencia de inefabilidad, de ilegibilidad e infancia (en el sentido etimológico de la palabra: donde no hablamos, como expone Agamben, 2001), una zona de intensidad en la que se produce un “despalabrarse” y que constituye una de las experiencias afirmativas de la existencia¹⁰. He aquí la dimensión de “sentación” vital que, según expresó Mauricio Kartun en uno de sus seminarios, configura la base de la estructura triádica de toda re-pre-sentación (sentación + presentación + representación) (Dubatti 2020d).

Ese núcleo ancestral, primigenio, arcaico, que se actualiza nuevamente en cada situación de convivio (en todas las prácticas de la cultura convivial), demuestra que (contra lo que suele afirmarse a la ligera) no todo es tecnología, ni todo se deja organizar por las tecnologías en la experiencia humana. Eduardo Pavlovsky (1998) define ese núcleo con estas palabras (respetando fielmente su puntuación):

Series de multiplicaciones – que son solo bocetos – sin sentido – sólo líneas que escapan – inapresables – incapturables que a veces dan lugar a una multiplicación que produce un acontecimiento – un desvío de la historia – creando un nuevo nivel de inteligibilidad. Estas series de bocetos – como el hablar sin sentido de Winnicott (*Realidad y juego*) en la asociación libre – preparan el acontecimiento (p. 19).

9 La distinción aristotélica “género próximo y diferencia específica” en su *Metafísica* (1970), a la que volveré, es una valiosa herramienta contra el binarismo y a favor de la complejidad.

10 Recuérdese las expresiones de Eduardo Pavlovsky (en entrevista de 1993 referida en Dubatti, 2020d.): “Yo hago teatro porque, si no lo hago, me muero. Para mí el teatro es la vida. El teatro, más que comunicación, es un acontecimiento existencial”. En la misma dirección de incidencia existencial, pueden leerse las palabras del ventero en la primera parte de *Don Quijote de la Mancha*, cuando al referirse a una lectura convivial (forma de teatro liminal), en tiempos de la siega, afirma que “se recogen aquí las fiestas muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno de estos libros en las manos, y rodeámonos de él más de treinta y estámosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas” (2004, p. 321; el énfasis es nuestro).

Ese núcleo de los convivios, irreductible a las tecnologías, constituye su más radiante atributo, y los hace únicos. En cambio, el tecnovivio (como lo indica su nombre) se funda en la tecnología, depende absolutamente de ella. El término *con-vivio* se diferencia de *tecno-vivio* justamente en el prefijo de origen latino “con”, proveniente del “cum”, ligado a su vez al “sun/sum” griego (presente en bellas palabras conviviales como “simposio”). Si convivio expresa la idea de “vivir juntos” (reunidos territorialmente), tecnovivio implica vivir a través y en dependencia de las tecnologías.

No sé qué va a o podría pasarme en el convivio con los otros hasta que no lo experimento (no lo puedo prever ni en su singularidad ni en su complejidad); una vez en convivio, será tal el vértigo de sorpresas, estimulaciones sensoriales, asociaciones, sentimientos, pensamientos, recuerdos, emociones, abducciones que se generarán en la zona de afectación con los otros, que no podré apresarla en una construcción de lenguaje o a través de una tecnología. La intensidad caótica del convivio, su porosidad ilimitada con la existencia como fenómeno totalizante, como la experiencia de los sueños, de la infancia, del amor, del horror, de la muerte, de lo sagrado, se resiste al lenguaje, pero constituye el espesor fundante de nuestra existencia. Días después la memoria, involuntariamente, nos permite recuperar trazos de la experiencia convivial que ni siquiera registramos haber vivido en el momento. ¿Cuál es el límite de la “carne del mundo”? En cambio, en el tecnovivio todo aparece organizado desde el origen por los marcos del lenguaje (como, por ejemplo, el rectángulo de la pantalla y el libro). El vértigo de las navegaciones, paradójicamente, encerrado en rectángulos. La liminalidad infinita con la vida, en la inmersión territorial del espacio físico en convivio con los otros cuerpos, confrontada a la configuración rectangular de la pantalla como principio (en el doble sentido: inicio y fundamento). Se ha señalado que la navegación tecnovivial del hipertexto es ilimitada, sin embargo su dimensión textual rectangular (pantalla) es la condición *sine qua non* que organiza la experiencia.

Podemos concluir que convivio y tecnovivio proveen matrices de acontecimiento. Para que haya convivio necesitamos, al menos, dos personas de cuerpo presente reunidas en territorio, interactuando en proximidad en el espacio físico. Para que haya tecnovivio, en dos variantes, no necesitamos sino una persona y una máquina, o al menos, dos personas a distancia, en vínculo desterritorializado por la mediación de las máquinas. Las combinatorias liminales de ambas matrices singulares de acontecimiento son, a su vez, numerosas, pero se plantea una limitación que enseguida referiré: los vínculos entre convivio y tecnovivio no son simétricos, y ello justamente ilumina su diferencia de acontecimiento.

Horror de pandemia y el mundo como laboratorio

Tal como se desprende de mi “diario de la peste” (donde se juntan notas de medicina, política, legislación, arte, transporte, etc.), el orbe completo de la existencia se transformó en pandemia en un gigantesco laboratorio de (auto)percepción. Está claro que la cuarentena impuso una brutal restricción a la cultura convivial y, al mismo tiempo, en proporción directa, favoreció una brutal avanzada de la cultura tecnovivial. De pronto, todo lo que naturalmente hacíamos en convivio ya no pudo hacerse. El convivio se volvió peligroso por el contagio físico, corporal, en la proximidad del territorio; el tecnovivio (gran revelación) no producía contagio físico, corporal, no difundía el virus. Nadie se contagia coronavirus por internet. Esa asimetría ya expone contundentemente una diferencia. ¿Por qué se restringe en pandemia el convivio y no el tecnovivio? ¿Por qué, por el contrario, las prácticas del último proliferan con el mercado?¹¹ Ciertamente convivio y tecnovivio son diferentes: uno contagia, el otro no. El tecnovivio, ahora no solo a distancia, sino en “distanciamiento”.

Ahora bien: como ya escribí (Dubatti, 2020a), hay que politizar la relación convivio-tecnovivio, pero no pensarla ni en lógica agresiva de campeonato ni de superación evolucionista.

No todo fue en pandemia a favor del desarrollo desterritorializado. Pocos meses duró la relativa fascinación inicial por el encierro y la avanzada tecnovivial; pronto apareció un síndrome de abstinencia convivial, expresado en el cansancio generado por las pantallas, en el deseo cada vez más fuerte de reunión y de “abrazo”, en la voluntad de “salir” de la cueva doméstica, de tomar contacto con lugares desconocidos, de viajar y de recuperar las antes sencillas prácticas cotidianas, ahora contraindicadas como una amenaza a la integridad de la salud.

A pesar de las restricciones (cada vez más aliviadas por necesidad vital y reclamo social), el convivio empezó a abrirse camino, en pandemia, en forma clandestina o “legalmente”, a través de la valorización de nuevas vías: los encuentros en las ventanas, los balcones, las terrazas, las

¹¹ Como he señalado en otros artículos ya citados, hay que politizar el tecnovivio: los números demuestran hoy que, a diferencia de otras áreas de producción en tremenda crisis económica, las empresas del mercado digital se enriquecieron desorbitantemente, y la cultura virtual (especialmente la financiera) favoreció la brecha de desigualdad entre ricos y pobres. La pandemia no parece haber “humanizado” al capitalismo, sino que lo volvió más salvaje (aspecto que en los últimos días se profundiza con la desigual distribución de las vacunas en países ricos y pobres). ¿El convivio favorece la horizontalización social, la igualdad, y el tecnovivio profundiza la brecha de desigualdad? Por supuesto. Está a la vista.

medianeras, los espacios abiertos, de vereda a puerta y ventana de casa, etc.¹². Formas conviviales que no eran nuevas, pero sus posibilidades eran menos frecuentadas o apenas sospechadas en el pasado. De pronto apareció un giro inédito: se revalorizó lo convivial en su relevancia existencial. El convivio fue redescubierto en su condición de presente-ausente, como la “carta robada” de Poe (1969): antes de la restricción teníamos su presencia ante los ojos, por todas partes, pero de tanto verla no la veíamos. El horror de la pandemia nos permitió percibir la cultura convivial en toda su fuerza e irradiación.

Si algo demostró la experiencia de la cuarentena y el aislamiento físico es el fracaso e impotencia del tecnovivio en la sustitución del convivio, como señaló tempranamente en una mesa redonda el teatrista Diego de Miguel, de la ciudad de La Plata¹³. La cultura tecnovivial, sin duda parte fundamental de nuestras vidas, no pudo ni puede tomar el lugar de las prácticas y experiencias de la convivialidad. Como ya adelanté, el vínculo entre convivio y tecnovivio es asimétrico: el convivio puede incluir en su matriz de acontecimiento todas las formas tecnoviviales, pero el tecnovivio no puede resolver la inclusión de la materialidad de los cuerpos y el espacio físico, de “la carne del mundo” (Merleau-Ponty, 1985), a los que transforma en otra cosa (haces de luz, signos, lenguaje, virtualidad, telecomunicación, textos rectangulares de pantalla).

Como parte de las restricciones a la cultura convivial, observamos en este tiempo la retirada del teatro, en un sentido abarcador, de todas las artes conviviales que participan de la matriz teatral (la multiplicidad de formas de teatro liminal)¹⁴. Los quinientos espacios donde

12 Durante 2020 el teatro “tapial” de los titiriteros Manuel Mansilla y Julia Sigliano en Lincoln (Provincia de Buenos Aires), las estatuas vivientes de Bahía Blanca, las presentaciones entre casas y veredas del “Ring Raje Payaso. Intervenciones de clown” del grupo Saltimbanquis de Paraná (provincia de Entre Ríos), o las más de doscientas “terrazas” de los recitales de ópera de la cantante Anahí Scharovsky en Ciudad Autónoma de Buenos Aires, son algunos casos de estudio en el campo específico de las artes.

13 Recomiendo consultar esta *Jornada/Seminario “El teatro en el contexto del aislamiento social”*, organizada por la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, AINCRIT, y la Red Latinoamericana de Centros de Documentación de Artes Escénicas, a poco más de un mes del inicio de la cuarentena, el viernes 24 de abril de 2020. Participaron Diego de Miguel, Jorge Dubatti, Laura Fobbio, María Fukelman, Maruja Bustamante, Rafael Sprengelburd, con la coordinación de Sofía Boué y Claudia Tourn. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=BgTpkK5Xv9w>.

14 En mis estudios empleo la palabra “teatro” no en el sentido restrictivo y excluyente que le otorgó la teoría moderna (en especial a partir de la *Estética* de Hegel, hacia 1830), sino en otro más amplio, incluyente y abarcador, un genérico que opera como preuela teórica también sobre el pasado histórico: todas las prácticas y concepciones del teatro-matriz (acontecimiento artístico de convivio + poíesis corporal + expectación), incluidas las del teatro liminal (que

se hacía teatro en Buenos Aires (salas habilitadas, no-habilitadas y centros culturales, según relevamiento de Cora Roca, 2016), que tanto hacen a la identidad cultural de la ciudad, se cerraron (la mayoría de ellos siguen cerrados hasta hoy). Enseguida se puso en evidencia la precariedad del sector laboral de las artes escénicas: miles de trabajadores (actores, directores, técnicos, administrativos, personal de seguridad y de limpieza, docentes de teatro, etc.) se quedaron sin ingresos. Poco a poco aparecieron nuevas formas de organización y colaboración solidaria, como la asociación PIT (Profesores Independientes de Teatro) (Delgado 2020).

La experiencia de la pandemia permitió, además, distinguir artes conviviales, artes tecnoviviales y artes liminales entre convivio y tecnovivio (de cruce, mezcla, hibridez, alternancia, etc.). Llamo artes conviviales a aquellas cuyo acontecimiento se funda *sine qua non* en el convivio y que en su experiencia religan centralmente con el mencionado núcleo de irreductibilidad a las tecnologías. El acontecimiento teatral, tanto en su sentido más convencional, como en sus formas liminales, por su historia de siglos, requiere de una matriz convivial. El convivio es parte fundante de la singularidad de acontecimiento del arte teatral. El teatro es acontecimiento en tanto algo que pasa, que acontece, que sucede. Existe en tanto acontece, y mientras acontece. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro que unos agentes (en este caso los actores o performers, los técnicos, los espectadores en convivio) causan o experimentan. El teatro (en términos genéricos, como advertí en la nota 14) se diferencia de otros acontecimientos artísticos (el cine, la literatura, el deporte, la ciencia, etc.) por su singularidad de acontecimiento que puede pensarse de dos maneras principales: 1°) definición lógico-genética: para que haya teatro debe producirse una tríada concatenada de sub-acontecimientos: convivio, *poíesis* corporal, expectación; 2°) definición pragmática: el teatro es la zona de experiencia y subjetivación que surge de la multiplicación de convivio, *poíesis* corporal y expectación. Llamo a la primera lógico-genética, porque enuncia aquellos componentes que no pueden faltar y en su orden cronológico de aparición: primero convivio, dentro del convivio alguien produce *poíesis* corporal, y dentro del convivio alguien comienza a esperar esa *poíesis* corporal. Para que haya teatro, en consecuencia, como ya señalé, se necesitan por lo menos dos personas en convivio: alguien que produzca *poíesis* corporal (actor, performer) y alguien que expecte esa producción de *poíesis*

cruza el teatro-matriz con prácticas y concepciones de otros campos ontológicos: la teatralidad y la transteatralización de la vida cotidiana, el comercio y la publicidad, la salud, el deporte, la educación, la política, la vida cívica, la liturgia, la ciencia, el juego, la moda, la sexualidad, el periodismo y la comunicación, las otras artes, el tecnovivio, etc.). Véanse al respecto Dubatti, 2017 y 2019b. De esta forma, en tanto genérico, el término *teatro* incluye todas las formas de producción de *poíesis* corporal expectadas en convivio: teatro de sala, de calle, danza, *performance* artística, mimo, títeres, circo, teatro para bebés, de sombras, de arena, etc.

corporal (espectador); de su interacción surge la zona territorial de experiencia. Lo dice Peter Brook en *El espacio vacío*; lo dice Jerzy Grotowski en *Hacia un teatro pobre*. Agregó: el teatro es el otro, una práctica radical de lo que el filósofo Emmanuel Lévinas (2014) llama “ética de la alteridad”. Caracterizo como pragmática la segunda definición porque en un determinado momento, en la praxis del acontecimiento, ya no se pueden diferenciar entre sí convivio, *poésis* corporal y expectación, se produce un “espesor” de acontecimiento que resulta del cruce, la interacción y la multiplicación de estos componentes. El conjunto complejo de componentes que integran el acontecimiento teatral compone un *reomodo* (Bohm 1998) específico que solo puede definirse con el verbo *teatrar*. “El teatro teatrar”, afirma Mauricio Kartun (2015, pp. 136-137). *Youtube* “youtubea”, *streaming* “striminguea”, la plataforma “plataformea”: singularidades de cada reomodo¹⁵. En complementariedad con Bohm, Arístides Vargas (director del grupo Malayerba) señala con inteligencia que, en la investigación en artes, deberíamos atender al peso de las palabras que utilizamos y nos advierte que hemos perdido conciencia de lo que implican los términos de los que nos valemos: “¿Qué significa *subir un espectáculo a la plataforma?*”¹⁶, se pregunta.

Como parte de la avanzada de la cultura tecnovivial, asistimos en pandemia a un amplio desarrollo y proliferación de las artes tecnoviviales, aquellas cuyo acontecimiento se funda *sine qua non* en el tecnovivio y depende absolutamente de las tecnologías: libros, cine, televisión, radio, fotografía, etc. En materia de artes escénicas, ante la restricción convivial y el cierre de las salas, muchos teatreros recurrieron a la web (fundamentalmente por necesidad, pero también por experimentalismo, fascinación, descubrimiento de nuevas posibilidades), donde subieron registros en video de funciones teatrales o realizaron transmisiones por *streaming*, *zoom*, *facebook*, *youtube*, etc. Y llamo artes liminales a aquellas que cruzan, hibridan, mezclan,

15 Aparece en mi diario la frase “El teatro ahora youtubea”. Sostener que el teatro “youtubea”, en términos de reomodo de Bohm, es doblemente falaz: ni el teatro hace todo lo que hace *youtube*, ni *youtube* hace la totalidad de lo que hace el teatro. Pueden tener aspectos en común, pero responden a reomodos diversos. Volvamos, para argumentar, a una mirada política: ¿acaso los teatreros que suben sus producciones a *youtube* participan de las acciones económicas y de las millonarias ganancias comerciales de la empresa YouTube/Google Inc.? ¿Diseñan los teatreros los regímenes de control de *youtube*, vigilancia, censura, procesamiento de información? Más bien los teatreros en *youtube* son trabajadores *freelance*, *ad-honorem*, “cuentapropistas” sin conciencia de tales que creen que dominan y controlan los medios.

16 En la entrevista que realizamos en el marco del 1° Congreso Internacional Virtual de Teatro Morón 2020, organizado por Municipio de Morón, Teatro Municipal Gregorio de Laferrère, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, Universidad de Buenos Aires y Asociación Argentina de Mimo, el 19 de setiembre de 2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=u8-QV6X5FPQ>.

yuxtaponen, alternan, fusionan convivio y tecnovivio de múltiples maneras. Un caso relevante de liminalidad es *Flores a quien corresponda* (2020), del grupo chileno Colectivo La Disvariada, notable espectáculo político que definen como “experiencia teatral virtual” y que combina acontecimiento convivial (en el territorio de las calles de Santiago de Chile, a la manera del teatro de espacios abiertos) y acontecimiento tecnovivial interactivo por zoom (a través de la web). Tanto las manifestaciones de las artes tecnoviviales, como las artes liminales, pueden asumir formas muy diversas. Me detendré, enseguida, en un caso de coexistencia del modo convivial y el tecnovivial: *Los Persas* (2020), dirección de Dimitris Lignadis.

Pluralismo de las artes y singularidades valorizadas

En las artes conviviales, las artes tecnoviviales y las artes liminales, retomando a Aristóteles, podemos distinguir *género próximo* y *diferencia específica*. Tienen en común (género próximo) que en las tres hay o puede haber actuación y expectación; que en las tres hay o puede haber producción de *poíesis*; que en las tres hay o puede haber experiencia artística y estética. Pero también hay entre ellas rasgos relevantes de “diferencia específica”. Las singularidades/diferencias atraviesan diversos planos, entre ellos estas ocho dimensiones de:

- los acontecimientos (según la teoría ontológica que proviene de la Filosofía del Teatro, a la que ya nos referimos);
- las experiencias (artes conviviales y artes tecnoviviales exigen formas diversas de poner el cuerpo en participación y vivencia, de peligrosidad y “probar con”, en particular difieren por las relaciones territoriales o desterritorializadas)¹⁷;
- las praxis (por ejemplo, praxis actorales y praxis expectatoriales diferentes) y, consecuentemente, filosofías de la praxis¹⁸ diferentes;

¹⁷ Para el concepto de experiencia sigo al pragmatista americano John Dewey (2008), quien escribe: “La experiencia directa proviene de la naturaleza y del hombre en su interacción. En esta interacción la energía humana se reúne, se libera, se daña, se frustra o es victoriosa. Hay golpes rítmicos de deseo y satisfacción, pulsaciones de acción y de inacción” (p. 18).

¹⁸ Defino como Filosofía de la Praxis Artística a la producción de conocimiento y pensamiento en/desde/para/sobre/ con la praxis teatral, desde una razón práctica o razón de la praxis, que radica en los haceres y saberes del “teatrar” del acontecimiento (Dubatti, 2020e).

- las políticas (hay que politizar convivio y tecnovivio porque, como dijo Marshall McLuhan (1964), “El medio es el mensaje”);
- las epistemologías (necesitamos constelaciones categoriales específicas para cada una, como la distinción entre presencia física, presencia virtual, presencia telemática o presencia objetual; cuerpo físico y cuerpo virtual, etc.);
- los lenguajes (marca una profunda diferencia la mediación de la cámara en las artes tecnoviviales visuales o audiovisuales);
- las tecnologías (las tecnologías del convivio, como observé arriba, difieren de las tecnoviviales, por ejemplo, en sus respectivas formas de organizar el espacio físico y el espacio virtual);
- las pedagogías (la experiencia demuestra que no es lo mismo enseñar y aprender a actuar en convivio que enseñar y aprender a actuar ante una cámara).

Detengámonos en algunas observaciones básicas respecto de algunas de estas dimensiones.

En otra oportunidad señale numerosos ejes que permiten marcar diferencias de acontecimiento o reomodos entre las artes conviviales/las artes tecnoviviales (Dubatti 2020a), separando con barras en el orden respectivo: materialidad del cuerpo y del espacio/signo y virtualidad; sensorialidad del encuentro de los cuerpos vivos/frialdad táctil de los dispositivos electrónicos; presencia física/presencia telemática y-o virtual; territorialidad (intraterritorial)/desterritorialización (interterritorial); proximidad y cercanía/distancia y vínculo remoto; relativa independencia de la tecnología y las máquinas/absoluta dependencia tecnológica de los equipos, las máquinas, la energía, los servidores, las empresas y el mercado; inmersión contagiosa (que favorece la inefabilidad y la ilegibilidad)/intercambio lingüístico verbal y no-verbal (que favorece la comunicación); mayor organización convivial desde la experiencia que se resiste al lenguaje/mayor organización tecnovivial por el constructo de lenguaje; política de la mirada más abierta/política de la mirada enmarcada por la pantalla; diversas mediaciones institucionales; los convivios son menos controlables por los servicios de inteligencia/ los tecnovivios son fáciles de grabar y archivar; paradigma de la cultura viviente que no se deja enlatar/paradigma de la cultura *in vitro*, registrable; pérdida incontrarrestable, duelo y transformación de la relación con la muerte en la cultura viviente, “teatro de los muertos” (Dubatti 2014)/ilusión de inmortalidad de los soportes tecnológicos (el libro, la grabación, la

transmisión de audio o audiovisual registradas, que pueden conservarse en el tiempo, copiarse y reproducirse en serie); diversas formas de subjetivación y de los trabajos de la memoria; mayor peligrosidad social en la proximidad y encuentro territorial/menor peligrosidad social en la distancia y aislamiento; diferentes relaciones con la historia y sus manifestaciones en los acontecimientos: historia del convivio/historia del tecnovivio. No es un problema de “esencias” (como sostienen quienes malentienden la problemática ontológica en Filosofía del Teatro), no se busca que se cumpla la esencia del acontecimiento convivial o la esencia del acontecimiento tecnovivial; es un problema de existencias, de acontecimientos existenciales.

La experiencia es, para la Filosofía del Teatro, la unidad existencial del acontecimiento. Se trata de vivir con el cuerpo y esa vivencia incluye lenguaje e inefabilidad, comunicación y contagio, caudal lingüístico (verbal y no-verbal) y resistencia al lenguaje, elocuencia y despalabrarse. Si la experiencia (como afirma Dewey) es una forma de producción de conocimiento, a experiencias diversas corresponden producciones de conocimiento diversos. La experiencia territorial de las artes conviviales implica una vivencia y participación diversa a la experiencia desterritorializada de las artes tecnoviviales. Cada experiencia implica una praxis del sujeto: las prácticas integrales de un espectador teatral son diversas a las de un espectador de cine. Para la Filosofía del Teatro el espectador es mucho más que receptor: es un sujeto complejo, un productor de *poésis*, un agente fundamental en las dinámicas del acontecimiento y del campo teatral, un sujeto de derechos, un ciudadano (Dubatti, 2020f). Muta la praxis, muta la razón de la praxis (divergente de una razón lógica y de una razón bibliográfica), y en consecuencia mutan las filosofías de la praxis.

Que se trata de lenguajes diversos pude comprobarlo cuando los medios donde realizo crítica teatral me propusieron que en pandemia trabajara sobre prácticas tecnoviviales. Desde el primer *streaming* me di cuenta de que en las artes tecnoviviales (videos de funciones teatrales ya grabados, transmisiones en vivo) la cámara era una organizadora insoslayable, ampliaba el sujeto complejo de enunciación (¿quién maneja la cámara, quién y cómo organiza su lenguaje?), modalizaba la actuación, la imagen, el tiempo, el espacio, la poética en todos sus aspectos como un sistema de 2º grado (Lotman, 1988) y, lógicamente, yo necesitaba herramientas críticas de las que hasta entonces no disponía ni requería para el análisis de los convivios. Tuve que estudiar en profundidad lenguaje cinematográfico, televisivo y de video, así como las poéticas de dirección y actuación tecnoviviales correspondientes. Comprender el lenguaje transfigurador de la(s) cámara(s) –muchas veces empleado por los artistas de una forma *amateur*– se volvió una urgencia.

En cuanto a lo político (uno de los ángulos de abordaje de la Filosofía del Teatro), las diferencias se vuelven ostensibles. Para el neoliberalismo el convivio teatral tiene “enfermedad de gastos”. Es más económico multiplicar hologramas que educar actores en las escuelas y pagarles un sueldo (los hologramas no se enferman, no se cansan, no comen, no faltan, no hacen huelga, no opinan, no abandonan los proyectos, no se embarazan, y pueden estar en muchos lugares al mismo tiempo). Argumento neoliberal peligrosísimo, que puede ser utilizado para cerrar las escuelas de teatro y artes conviviales y contratar ingenieros en inteligencia artificial.

El tecnovivio pone en primer plano la exclusión social. En la Argentina, incluso en Buenos Aires, hay muchísima gente sin máquinas, sin conectividad, sin energía, sin dinero suficiente para pagar a las empresas de servicios. Incluso en la clase media. Lo hemos comprobado durante la cuarentena en los cursos virtuales de la Universidad de Buenos Aires: decenas de alumnos tenían dificultades. Quien no tiene la tecnología necesaria, sencillamente se queda afuera.

Algunos equipamientos neotecnológicos, exigidos para ciertas expresiones de las artes tecnoviviales, son costosísimos y no se consiguen en Buenos Aires, o simplemente no hay presupuesto para comprarlos, o para repararlos. ¿Por qué será que hay tanto teatro en Buenos Aires sino, entre otras razones, porque existen enormes limitaciones de equipamiento neotecnológico y de repuestos?

Finalmente, en el plano político, a una sociedad de vigilancia y control, que promueve la molecularización social y la homogeneización globalizadora (para construir mercados planetarios), le conviene el desarrollo de las artes que promueven la desterritorialización de las experiencias, el encierro, la desmovilización. Es más fácil de controlar un sujeto desterritorializado, es más fácil vender globalmente si las territorialidades se desdibujan (Dubatti, 2020d).

Quiero detenerme, finalmente, en el problema de las singularidades de las pedagogías de los acontecimientos conviviales y tecnoviviales, tanto desde la perspectiva de la enseñanza como del aprendizaje. Enseñar y/o aprender a actuar para una cámara de cine o de televisión no significa estar proveyendo/recibiendo formación para actuar en artes conviviales. ¿Se puede enseñar a actuar en convivio sin la experiencia del convivio? Y aclaremos que las artes conviviales implican infinitas variantes: actuar un texto de Calderón de la Barca ante mil personas en la Sala Martín Coronado del Teatro San Martín no es lo mismo que hacer *stand up* en un convivio de cincuenta personas en un bar, o captar el público en los espacios abiertos no convencionales. Un ejemplo

claro lo proveen las poéticas de la comicidad, detengámonos en el clown. ¿Cómo se actúa el clown en convivio y en tecnovivio, sin audiencia presente territorialmente en la interacción? ¿Cómo se derriba la cuarta pared en el zoom, cómo se incide en el espacio físico del espectador en el tecnovivio, cómo se interviene directamente sobre los cuerpos de los espectadores? ¿Qué diferencia a las risas conviviales de las risas grabadas? Se requieren pedagogías diversas, con sus respectivos “docenteatrar” y “estudianteatrar” (Scovenna, 2020, pp. 335-347) según se trate de artes conviviales, tecnoviviales o liminales. Un actor/una actriz pluralistas, en la “sopa cuántica”, pueden ser convocados para grabar un corto publicitario, un largometraje, hacer teatro clásico en verso, nuevo circo o un musical de cámara, etc., y deberían formarse y estar capacitados y disponibles para cubrir cualquiera de estas demandas laborales. Para ello deben proveerse de una caja de herramientas plural. Lo mismo podemos señalar de la pedagogía de los espectadores: no será lo mismo brindarles herramientas para relacionarse con un registro teatral en video, una *performance* posdramática liminal o un espectáculo de calle. Pero en el arte no alcanza con dar o tomar clase: se requieren además “saberes de tiempo”, según la expresión que utiliza Mauricio Kartun en sus seminarios; saberes que surgen de la experiencia de acontecimiento y se acumulan, transforman y enriquecen con el paso del tiempo y la suma de prácticas. Los saberes de tiempo ponen en primer plano la relevancia del actor-investigador, del espectador-investigador, del docente-investigador y del estudiante-investigador, que producen conocimiento a partir de la (auto)observación de la praxis.

La doble experiencia de “Los Persas” y el fútbol

Detengámonos brevemente, desde la perspectiva de un espectador, en un caso teatral relevante de coexistencia pluralista del modo convivial y el tecnovivial. Para un espectador el acontecimiento, la experiencia, la praxis, la epistemología, las políticas, los lenguajes, las pedagogías, las tecnologías poseen características y dinámicas diferentes si asiste al territorio en convivio o si accede en vínculo desterritorializado a través de la web. Destaco la función de *Los Persas* de Esquilo, dirigida por Dimitris Lignadis, con motivo de la celebración de los 2.500 años de la Batalla de Salamina (Guerras Médicas): una experiencia fue la de quienes pisaron el Teatro Epidauro, de Grecia; otra, la de quienes (como en mi caso) la vieron en transmisión directa, sincrónica, por *streaming* en el living de su casa en Buenos Aires. Arte convivial, en el primer caso; arte tecnovivial, en el segundo. Insisto: no es un problema de “esencias”, sino de existencias. La

mediación de la cámara y su recorte de información; la sensorialidad; los territorios (entendidos como unidades geográfico-histórico-cultural-subjetiva: el teatro de piedra de Epidauro del siglo IV a. C. y mi casa en el barrio de Floresta, en el oeste de Buenos Aires); los contrastes entre presencia física y presencia digital, cuerpo material y cuerpo virtual, cuerpo fenomenológico y cuerpo sígnico; el contagio y la comunicación, la afectación de la reunión con los otros; la ovación patriótica de los espectadores griegos cada vez que se mencionaba la derrota persa, transformada por el tecnovivio en un confuso murmullo en la transmisión; la inmersión en la experiencia convivial o las alteraciones de la conexión (el desfasaje entre imagen y sonido, los congelamientos), constituyen algunas de las muchísimas diferencias¹⁹.

Esta doble experiencia de *Los Persas* permite un paralelo con el fútbol en el convivio de la cancha o transmitido por televisión. ¿En qué se parecen? Fútbol y teatro pertenecen a la cultura viviente, necesitan de los cuerpos vivos y del convivio, de la reunión territorial, para acontecer. Luego, ambos pueden ser transmitidos por telecomunicaciones y digitalidad. Pero podrá haber tecnovivio, en ambos casos, solo si hay convivio, el tecnovivio depende de que se realice el convivio para transmitirlo. Fútbol y teatro requieren actores, técnicos y espectadores (en un sentido general) en presencia territorial, en convivio, incluso con las restricciones de los protocolos pandémicos. Ambos necesitan del trabajo grupal. Fútbol y teatro exigen el espacio físico, la presencia física de los cuerpos, la “carne del mundo”: la afectación de los seres vivos, entre sí, en el espacio físico, la materialidad física de los cuerpos como parte y prolongación de dicho espacio, como acontecimiento fundante de lo existente. Si Lionel Messi no se presenta con su cuerpo físico en el territorio de la cancha, aurática, convivialmente, sería inconcebible reemplazar su ausencia con un holograma o una imagen; un teatro sin cuerpo físico implicaría el pasaje a otro orden de acontecimiento (con otra experiencia, otra praxis, otra epistemología, otra pedagogía, otra política, otra subjetivación, etc.). Fútbol y teatro son espectáculos del cuerpo entre cuerpos, de la fisicidad como acontecimiento, de la inteligencia del cuerpo en la materialidad del espacio físico, de la experiencia de la afectación de los cuerpos en convivio.

No es bueno para la teatrología aplanar las singularidades/las diferencias. Necesitamos herramientas que permitan inteligir la multiplicidad y la complejidad, que nos permitan ver géneros próximos, pero también (y especialmente) las diferencias específicas. Ejercicio de

¹⁹Véase al respecto el análisis de la puesta de Dimitris Lignadis que realizamos con Cristina Tzardikos y Natacha Koss en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, disponible en su canal de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=fuXvK6Rp9L8>.

pluralismo en un mundo plural, en un pluriverso, en la contemporaneidad y en el pasado reciente o remoto. La plenitud de ejercicio del pluralismo se alcanza percibiendo y disfrutando de las singularidades. Pluralismo en la percepción de los acontecimientos, en la epistemología (las condiciones de producción de conocimiento y validación de dicho conocimiento en la Teatología), en la formación de actores y de espectadores (que deben estar capacitados tanto para las artes conviviales, tecnoviviales y liminales, en la percepción de sus singularidades), etc.

El teatro (las artes conviviales, el amplio espectro de las prácticas del teatro-matriz) ha demostrado históricamente que puede convivir e hibridarse con la literatura, el cine, la radio, la televisión, el video, el mundo digital... ¿Volveremos a hablar de la “muerte del teatro”, o podemos aprender, entre otras, de las experiencias históricas, en particular del canon de multiplicidad del siglo XX y del siglo XXI? No se trata ni de destruir uno para favorecer al otro, ni de negar sus diferencias, ni de descartar la preocupación epistemológica, ni de dejarse arrastrar por los *slogans* de los tanques empresariales y los intelectuales funcionales a los intereses de mercado.

La restricción convivial en la pandemia (en oposición a la avanzada tecnovivial) ha puesto en evidencia la singularidad de las artes conviviales, el poder del teatro, su fuerza, como afirma Kartun cuando compara el teatro con la jardinería: “una metafísica que antes no tenía” (2020, p. 17). El acontecimiento teatral es cuerpo físico, presencia física, convivio, territorialidad a escala humana, “carne del mundo”, zona de experiencia, cultura viviente, contagio, vivir con los otros en proximidad, duelo, resistencia al enlatado, pérdida, memoria, peligrosidad, salud, historia propia, subjetivación, otras formas de producción y de economía. Singularidades teatrales. Tesoro cultural de la Humanidad. En vez de negarlo (solo se trata de un paréntesis obligado), aprendamos de la restricción dónde radica esta fuerza cultural y potenciémosla en todos los planos: pedagogía, políticas, institucionalidad, etc. Y (ojalá nunca más necesitemos pelear de esta forma contra un virus) sepamos prever y organizarnos. La distinción entre artes conviviales, artes tecnoviviales y artes liminales puede ser una herramienta teórica para orientarnos en las nuevas búsquedas.

Bibliografía

Agamben, G. (2001). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Aristóteles (1970). *Metafísica* (V. García Yebra, trad.). Madrid: Gredos.

Bastos, M. (2020, diciembre). A pandemia revelou o poder do convívio. *Continente*, (240). Recuperado de <http://revistacontinente.com.br/edicoes/240/ra-pandemia-revelou-o-poder-do-convivior>.

Benjamin, W. (1989). [1936] La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

Bohm, D. (1998). *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona: Kairós.

Brook, P. (1994). [1968] *El espacio vacío*. Barcelona: Península.

Cabanchik, S. (2000). *Introducciones a la filosofía*. Buenos Aires: Gedisa/Universidad de Buenos Aires.

Cervantes, Miguel de. (2004). [1605] *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española/Alfaguara.

Defoe, D. (2012). [1722] *Diario del año de la peste*. Madrid: Impedimenta.

Delgado, N. (2020). La experiencia de PIT: Profesores Independientes de Teatro. El rol de los artistas-docentes-investigadores-gestores: acción y conocimiento. En J. Dubatti (Ed.), *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral* (pp. 103-113). Lima: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

Dewey, J. (2008). [1934] *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.

- Dubatti, J. (Coord.) (2011). *Mundos teatrales y pluralismo*. Micropoéticas V. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (coord.) (2017). *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Dubatti, J. (2019a). La Filosofía del Teatro como construcción científica: qué, por qué, para qué. En J. Romera Castillo (Ed.), *Teatro y Filosofía en los inicios del siglo XXI* (pp. 107-127). Madrid: Editorial Verbum.
- Dubatti, J. (coord.) (2019b). *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Lima: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Dubatti, J. (2020a). Experiencia teatral, experiencia tecnoviviva: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. *Rebento. Revista das Artes do Espetáculo*, (12)12. Recuperado de <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/issue/view/23>.
- Dubatti, J. (2020b). Síndrome de abstinencia convivial y artes tecnovivales en la cuarentena de Buenos Aires. *Culture Teatrali. Studi, Interventi e Scritture sullo Spettacolo*, (29), pp. 56-59. Dossier "Teatrodmani. Prospettive Della Scena all'Epoca del Covid-19", a cura di Marco De Marinis.
- Dubatti, J. (2020c, septiembre). La peste del Edipo neoliberal. *La Libertad de Pluma*, 3(12). Recuperado de <http://lalibertaddepluma.org/#.X1tyYyopNQU.whatsapp>.
- Dubatti, J. (2020d). *Teatro y territorialidad. Perspectivas en Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- Dubatti, J. (Ed.) (2020e). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

- Dubatti, J. (2020f). Hacia una Historia Comparada del espectador teatral. En M. Bracciale Escalada y M. Ortiz Rodríguez (Comps.), *De bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas* (pp. 8-23). Mar del Plata: Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Dubatti, J. (2020-2021). Entre el convivio y el tecnovivio: artes de pluralismo, convivencia y diversidad epistemológica. *Investigación Teatral, Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, 11(18), pp. 17-21.
- Dubatti, J. (2021). Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales de convivio y tecnovivio (notas del 'diario de la peste'). *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano y Caribeño*, (198), pp. 3-6.
- Fernández Moreno, B. (1979). Prólogo. En *La poesía argentina* (pp. 70-72). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Grotowski, J. (2000). [1968] *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI Editores.
- Kartun, M. (2015). El teatro teatra. En *Escritos 1975-2015* (pp. 136-137). Buenos Aires: Colihue.
- Kartun, M. (2020). Prólogo II: El tiempo y el teatro. En J. Dubatti, *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado* (pp. 15-18). Barcelona: Gedisa.
- Lévinas, E. (2014). *Alteridad y trascendencia*. Madrid: Arena Libros.
- Lotman, Y. M. (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: Mentor.
- Merleau-Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la percepción*. Madrid: Editora Nacional.
- Pavlovsky, E. (1998). *Psicodrama y literatura*. Concepción del Uruguay: Ediciones Búsqueda de Ayllu.
- Poe, E. A. (1969). La carta robada. En *Obras en prosa, I. Cuentos* (pp. 423-441), (J. Cortázar, trad.). Barcelona: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Roca, C. (2016). *Las leyes del teatro independiente 2004-2015. Reconocimiento, voluntad y gestión*. Buenos Aires: Eudeba.

Scovenna, M. (2020). Estudianteatrar. Una mirada desde la complejidad para enseñar y aprender teatro en ámbitos educativos. En J. Dubatti (Ed.), *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral* (pp. 335-347). Lima: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

Videos

Boué, S. y Tourn, C. (Coords.) (2020, 24 de abril). *El teatro en el contexto del aislamiento social* [seminario]. Jornadas de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, AINCRIT, y la Red Latinoamericana de Centros de Documentación de Artes Escénicas. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BgTpkK5Xv9w>.

Dubatti, J. (2020g). El acontecimiento teatral, cuerpo y convivio: representaciones de la peste en el teatro argentino [videoconferencia]. Ciclo Clases con Grandes Maestros Argentinos, #SeriePANDEMIAYTEATRO, Instituto Nacional del Teatro, presentado por D. Jacobs. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Ayatx3J3ct4&t=2723s>.

Dubatti, J. (Coord.) (2020h). Los Persas: Mesa de análisis [video]. Canal de Youtube del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Participantes: Cristina Tsardikos, Natacha Koss, Jorge Dubatti y Cristina Quiroga. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fuXvK6Rp9L8>.

Vargas, A. (2020, 19 de septiembre). [Conversación]. 1° Congreso Internacional Virtual de Teatro Morón 2020, organizado por Municipio de Morón, Teatro Municipal Gregorio de Laferrère, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, Universidad de Buenos Aires y Asociación Argentina de Mimo. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=u8-QV6X5FPQ>.

Cómo citar este artículo:

Dubatti, J. (2021). Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía). *AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33515>.

Emma, Reinaldo y yo. El cabello en el arte, la teoría y la vida cotidiana

Emma, Reinaldo and I. Hair in art, theory and everyday life Summary

Marcelo Nusenovich¹

Universidad Nacional de Córdoba

Córdoba, Argentina
mnusenovich@gmail.com

¹ Profesor Titular Plenario en la cátedra “Introducción a la historia de las artes” (Departamentos de Artes Visuales y Música) en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Artista e historiador del arte. Magister en Sociosemiótica por el Centro de Estudios Avanzados (CEA) y Doctor en Artes por la Facultad de Artes de la UNC.

Resumen

Este ensayo propone un recorrido por la representación de la cabellera en la cultura occidental. El análisis se centra en el simbolismo del “marco del rostro”, principalmente en el cuerpo femenino. Para su interpretación, se revisan diferentes teorías y enfoques sociales que se articulan con la historia del arte y de la cultura. Se consideran tres casos o personajes extraídos tanto de la ficción como de la realidad.

Palabras claves

Cuerpo, Cabellera, Género, Performance

Abstract

This essay proposes a journey through the representation of hair in Western culture. The analysis focuses on the symbolism of the “face frame”, mainly in the female body. For its interpretation, different social theories that articulated with the history of art and culture are reviewed. Three cases or characters are considered, drawn from both fiction and reality.

Key words

Body, Hair, Gender, Performance.

“Morenas. Más ardientes que las rubias. (v. Rubias)
Rubias. Más ardientes que las morenas. (v. Morenas)”

(Gustave Flaubert, *Diccionario de las ideas recibidas*, Bouvard y Pécuchet, 1880).

La diversidad y transitoriedad humanas, condicionantes tanto de las aspiraciones elevadas como de las más nimias de todas las personas, son materia de estudio de las ciencias que se ocupan de nosotrxs y nuestros comportamientos, entre ellos los estéticos; la contingencia es nutriente de formas y estilos en la historia de la cultura y el arte, fundamentalmente a partir de la década de 1970. A partir de ahí, muchxs intelectuales de procedencia disciplinar variada (historia del arte, antropología, sociología, semiótica, etc.) asumieron como preocupación teórica y metodológica la construcción de problemas en torno a un símbolo en permanente transformación, el cuerpo. Tanto el propio, como sus representaciones y acciones en diferentes culturas y estilos.

336

Ubicándonos en esta tradición, este ensayo se centra en la dinámica de la experiencia corporal, en busca de particulares articulaciones entre prácticas y saberes cultos y populares cambiantes. Por ejemplo, la comprensión de la relación entre la transitoriedad y la plétora corporales —o entre belleza y juventud— ya había ocupado a los griegos cuando adoraban la plenitud de los efebos. Los más hermosos eran los que morían prematuramente y lozanos como Jacinto, el amante de Apolo, aquellos que permanecerían así para siempre.

Planteo que la homogeneidad y la permanencia sólo existen en los pulcros modelos formalistas (como los estructuralistas), pero no en las prácticas, donde prima la mezcla; ni tan siquiera rigen la vida de un solo individuo, o inclusive un día de ella, como lo muestra la “odisea” de Harold Bloom en el *Ulises* de James Joyce (1922) (Dublin, 1882-Zürich, 1941).

Como decía Marcel Proust (París, 1871-1922), somos como las representaciones de Vishnú y sus múltiples caras y extremidades en movimiento. El dinamismo nos atraviesa. Como demuestra Clifford Geertz (San Francisco, 1926-2006), nuestra mente es tanto cuerpo como cultura (Geertz, 1987) y nunca alcanza la estabilidad y permanencia que supuestamente la caracterizan cuando “madura”. Como explicara Proust, los pensamientos son como las nubes que se desplazan, tapándose a veces unas a otras en el firmamento.

El símbolo pivotal de que trata este ensayo, por ser tan mutante y móvil en la cima del cuerpo como las masas de vapor en el cielo, es el cabello o cabellera. No es la única presencia de pelo en el rostro, y el tratamiento de las otras —cejas, pestañas, bigote, patillas, barba— también pueden interpretarse simbólicamente en el signo corporal por excelencia.

Las prácticas capilares son extremadamente variadas y cambiantes. Acompañan la vida de todas las personas en todas las edades y culturas. Para caracterizar ese simbolismo, relacionado con transformaciones intencionales o propias del paso del tiempo, pondré en contacto, en un primer momento del trabajo, distintos enfoques teóricos, sin buscar conexiones “difusionistas” entre estos, pero sí consciente de las proyecciones “dialógicas” (Bajtín, 1995) que los atraviesan.

Parto entonces del supuesto de que la fugacidad está en la estructura misma de la belleza, agregando la contingencia a su disfrute. Esto abarca desde un ramo de flores o unx bellx joven, hasta las obras “auráticas”, permanentes e inalterables en los museos como lxs diosxs en el Olimpo.

Nuestra relación con la belleza es comparable a la que planteaba Heráclito en el siglo VI a. C. entre lo permanente y lo que fluye, porque todo es y a la vez todo se transforma, también nosotros, y nuestra cabellera es un vehículo privilegiado del cambio. No todxs ven la transitoriedad como componente o condición de existencia de la belleza; aquello cuya perfección no es posible sin su necesaria decadencia y desaparición, por ser éstas un ingrediente constitutivo de su plenitud. Es lo que Sigmund Freud (Pribor, 1856-Londres, 1939) denominó “lo transitorio” en un artículo de 1915, donde narraba la experiencia compartida con un joven poeta frente al esplendor de la naturaleza:

El poeta admiraba la hermosura de la naturaleza que nos circundaba, pero sin regocijarse con ella. Le preocupaba la idea de que toda esa belleza en el invierno moriría, como toda belleza humana y todo lo hermoso y noble que los hombres crearon o podrían crear. Todo eso que de lo contrario habría amado y admirado le parecía carente de valor por la transitoriedad a que estaba condenado (Freud, 1992, p. 309).

La conciencia de lo efímero producía un bloqueo perceptual en el poeta que le impedía apreciar lo que veía y así valorarlo en el aquí y ahora ¿Cómo admirar algo que está destinado a desaparecer irremediabilmente? ¿Ignorarlo no es incluso una forma de evitar el dolor?

La vida es fugaz y se presenta agitada por situaciones y sentimientos a menudo antagónicos, que derivan en comportamientos heterogéneos y no siempre compatibles unos con otros, ni con las posibilidades reales de las personas. Esas afecciones se proyectan en fantasías y motivaciones mentales que se confunden con la existencia cotidiana.

Las búsquedas de belleza corporal de las personas son variables y se rigen por fantasmagorías, no por nimias menos demandantes; no se vinculan necesariamente o de manera directa con el arte, aunque constituyen uno de sus “materiales” y, a la inversa, el arte cuando habla del/al cuerpo en relación a su cabellera, instala en el imaginario una ficción transformadora que se proyecta en la vida diaria por diversos medios, sea consciente o no su fuente, modelo o canal.

Para Anthony Giddens (Londres, 1938), estas búsquedas a veces obsesivas de perfección y belleza, aunque se reconozca su transitoriedad, son adicciones:

Las adicciones proporcionan una fuente de bienestar para el individuo, al aplacar la ansiedad, pero esta experiencia es siempre más o menos transitoria. (...) las adicciones son esencialmente narcotizantes, pero el efecto químico, si lo hay, no es un elemento esencial de la experiencia adictiva (Giddens, 1995, pp. 72-73).

Las principales características de esos comportamientos adictivos y narcotizantes relacionados en nuestro caso con la transformación de la cabellera, son lo “elevado” y lo “fijo”.

Lo elevado es un sentimiento momentáneo de exaltación que la persona disfruta cuando se produce una sensación especial —un momento de liberación—. Lo elevado es a veces, aunque no siempre, un sentimiento de triunfo así como de relajación. (...) lo fijo se relaciona con lo elevado, pues es el objetivo o meta de la conducta adictiva. Lo fijo facilita la ansiedad e introduce al individuo en la fase narcotizante de la adicción (Giddens, 1995, p. 73).

Tanto lo elevado como lo fijo sitúan al individuo fuera de la realidad, tienen el efecto de un viaje o traslado tranquilizante y liberador.

La persona se encuentra “en otro mundo” y puede considerar sus actividades ordinarias con un distanciamiento cínico e incluso con desdén. Este desafecto incluye usualmente la desesperación de que la adicción no pueda ser controlada; es algo que sucede a pesar de las “mejores intenciones del individuo” (Giddens, 1995, p. 75).

Cuando la adicción se confunde con la vida, sume a las personas en la contradicción y relaja la identidad del yo. Este descontrol es seguido por sentimientos de remordimiento y vergüenza; pero lo vivido se percibe como algo tan especial, que no se desea nada más. Las adicciones estéticas, para quien las padece, y aunque mutan, son constantes además de inevitables. Se pueden comprender como *habitus* individuales y colectivos en la percepción de lo que cada cultura, cada clase, cada familia, y en cierta medida cada individuo promulga como “bello”, y quizás “necesario”. Ni la necesidad de belleza ni la adicción a ella son elementos particularmente interesantes para la cultura falocrática y cientificista. Son volátiles y lábiles, imposibles de interpretar desde una perspectiva determinada.

Sin embargo, influyeron en la historia del arte desde su sistematización, que acompañó la de la sociología y la antropología, en lo concerniente a “voluntades” colectivas donde se encuentran estilos y hábitos de naturaleza a veces inconsciente relativos a la incidencia de la cultura en algo tan “natural” como nuestro cuerpo. Marcel Mauss (Épinal, 1872-París, 1950) llamó *habitus* a estas motivaciones en 1936 en su análisis de las técnicas corporales, donde examina las convenciones, modos y apariencias tradicionales mediante las cuales las personas utilizamos nuestros cuerpos, tanto en la vida cotidiana como en la expresión de valores y sentimientos. El estudio de estas concierne a la antropología y la etnografía. No son fijas ni universales, sino que varían según el contexto cultural, el sexo, la ocupación, el estatus social, las circunstancias y la edad de las personas (Mauss, 1979).

La noción de *habitus* fue retomada por Pierre Bourdieu (Denguin, 1930-París, 2002), quien le concedió un lugar central en su concepción teórica (Bourdieu, 2012). Con diversas denominaciones, estos problemas habían encontrado antes un lugar en la historia del arte, a partir de fines del siglo XIX, con precursores de la disciplina como Alois Riegl (Linz, 1858-Viena, 1905), el concepto de “voluntad artística”, de naturaleza colectiva, que este último tomaba como inmanente a la obra, con un sentido formalista y sin considerar la búsqueda de relaciones extraartísticas (Riegl, 1980); cuestión que sería superada más adelante, junto con el formalismo.

Estos hábitos constructores, presentes tanto en la percepción de objetos o situaciones promulgados por el arte culto como en la vida cotidiana, pueden compararse en varios sentidos con las nociones de “estructura de sentimiento”, formulada por Raymond Williams (Llanfihangel Crucorney, 1921-Saffron Walden, 1988), y la de “ojo de la época” de Michael Baxandall (Cardiff, 1933-2008), ejemplos de la superación del formalismo de Riegl al que me refería antes.

Ese “ojo” construido por la cultura (Baxandall, 1978) puede derivar tanto en estilos eruditos como en adicciones quijotescas o bovaristas que se padecen y gozan intensamente en la vida ordinaria, fundamentalmente cuando se convierten en mercancía, como analiza John Berger (Londres, 1926-París, 2017) (1984).

Pero más allá del supuesto universalismo de las fuerzas colectivas, los tiempos se encargaron, de manera acelerada desde 1968, de erosionar y desmentir el dominio del sistema sobre el acontecimiento, lo que significó el fin del imperialismo estructuralista y una redirección de la atención hacia situaciones localizadas del cuerpo. La comprensión de lo multiperspectívico de este objeto de estudio polimorfo reemplazó la supuesta existencia de modelos y miradas autónomos. Las explicaciones estructuralistas fueron atacadas y abandonadas por idealistas, ahistóricas y universales. Las certezas imaginarias fueron deconstruidas por distintas disciplinas que sin constituir un frente común se conectaron por el interés en el cuerpo, en un grupo amplio que venía desde los sesenta. Fueron precedidas por dos Escuelas, cuyo accionar se desarrolló en Alemania y Francia desde la década de 1920 y que aún mantienen su vigencia.

La Escuela de Frankfurt fue fundada en 1923 con el nombre de Instituto de Investigación Social y cerrada por los nazis en 1934, por su orientación marxista y porque la mayoría de sus integrantes eran judíos. El protagonismo del cuerpo es lateral y concierne sólo a algunos de sus integrantes, aunque esclarece diversos aspectos, sobre todo cuando se sitúan los análisis en el momento histórico de su accionar. Su cometido era la discusión del marxismo que articulaban con el pensamiento freudiano. Sus textos fundacionales son *Teoría tradicional y teoría crítica* de Max Horkheimer (Stuttgart, 1895-Nüremberg, 1973), publicado en 1937, y la colección de ensayos de 1944, *Dialéctica de la Ilustración*, del mismo autor y de Theodor Adorno (Frankfurt, 1903-Valais, 1969).

La importancia de la Escuela en el proceso de comprensión del cuerpo, está acotada principalmente a Walter Benjamin, Herbert Marcuse y Erich Fromm.

Herbert Marcuse (Berlín, 1898-Starnberg, 1979) articuló a Freud con el marxismo, fundamentalmente en su influyente obra *Eros y civilización* (1983). Su tesis de que ya había condiciones culturales como para dar por finalizada la represión fue muy influyente en los movimientos de liberación sexual a partir de la década de 1960.

La teoría freudiana fue también el punto de arranque de Eric Fromm (Frankfurt, 1900-Moralto, 1980), aunque en los años cuarenta éste rompió con el Instituto debido a lo que consideraba una interpretación arbitraria y heterodoxa del psicoanálisis. Solamente Walter Benjamin (Berlín, 1892-Port Bou, 1940), se ocupó centralmente de fenómenos como la moda en la construcción de cuerpos y “tipos” modernos. Las modas no se limitan en él a los usos indumentarios, sino que abarcan todos los campos, incluso los científicos. Como lo expresa su amigo Ernst Bloch (Ludwigshafen am Rhein, 1885-Tubinga, 1977): “He aquí —escribí— una inauguración comercial de filosofía (...) con los más modernos primaverales modelos de la metafísica en los mostradores” (Bloch en Buck Morss, 1995, p. 40).

Para Benjamin, la moda expresa paradigmáticamente una metafísica de la transitoriedad, la misma a la que alude Freud. No debemos perder de vista en este punto la fascinación de Benjamin con el surrealismo, y por tanto, con el psicoanálisis. De hecho, él mismo aclara que el *Passagen-Werk* se inspiró en la novela surrealista *El campesino parisino* de Louis Aragon (Paris, 1897-1982), publicada en 1926.

Benjamin combinó de manera singular y única la teoría freudiana con elementos del idealismo alemán, el materialismo histórico y el misticismo judío; en esto último tiene mucho que ver tanto su procedencia familiar como su conocimiento de la Cábala por su íntima relación con Gershom Scholem (Berlin, 1897-Jerusalem, 1982).

La moda es uno de los tópicos del proyecto de los pasajes, acompañada por temas heterogéneos del siglo XIX:

(...) pasajes, aburrimiento, kitsch, figuras de cera, souvenirs, luz de gas, panoramas, construcciones de acero, fotografía, prostitución, Jugendstil, flâneur, coleccionista, apuestas, calles, marcos, grandes almacenes, metros, ferrocarriles, señales, perspectiva, espejos, catacumbas, interiores, climas, exposiciones mundiales, carreteras, arquitectura, hashish, Marx, Haussmann, Saint-Simon, Grandville, Wiertz, Redon, Sue, Baudelaire, Proust (Buck Morss, 1995, p. 51).

La relación de Benjamin con la memoria es inversa a la de Proust en *En busca del tiempo perdido* que es burguesa y centrada en el individuo, en tanto plantea una recuperación social del pasado. Las reliquias del siglo XIX eran indicios para acceder a ese pasado olvidado. Como dice, comparándose con Proust, en un pequeño pasaje donde se evidencia su concepción histórica y social de la moda (y por lo tanto del cuerpo, por el que ésta habla): “Aquello que Proust experimentó en el fenómeno de la reminiscencia como individuo, tenemos que experimentarlo en relación a la moda” (Benjamin en Buck Morss, 1995, p. 497).

Benjamin planteaba una “metafísica de la moda”, donde esta adquiriría un carácter fetichista, como toda mercancía. Y donde la mujer era la figura central en el desplazamiento de la transitoriedad de la naturaleza a la supuesta permanencia de las mercancías, aunque de hecho analiza también al *dandy* que obviamente es masculino (Benjamin, 2005).

Perteneció a la misma generación Norbert Elias (Breslau, 1897-Amsterdam, 1990). Tuvo una buena acogida en el pensamiento postestructuralista porque su obra fue redescubierta en los setenta y se constituyó como una sociología del cuerpo y las emociones, en tanto explicaba desde la sociología y la historia estructuras sociales complejas, por ejemplo la corte francesa y sus maneras (Elias, 1998).

La historiografía sufrió un cambio fundamental con la Escuela de los Annales, fundada en 1929 por Lucien Febvre (Nancy, 1878-Saint-Amour, 1956) y Marc Bloch (Lon, 1886-Saint-Didier-de-Formans, 1994). La “nueva historia” que construyeron las sucesivas generaciones de intelectuales que la integraron, cambió el foco desde el acontecimiento político y el individuo a la interpretación de procesos, estudios sociales y una variedad de temas particulares que acercaron la historia a otras ciencias sociales, en particular, a la antropología. Sin desdeñar los documentos escritos, incorporaron como fuentes la moda, la mujer, el campesino, etc., lo que aproxima su mirada a la de Benjamin. Uno de sus intelectuales más importantes fue Fernand Braudel (Luméville-en-Ornois, 1902-Cluses, 1985), cuya práctica intelectual fue reconocida en la década de 1960, en cuestiones como la introducción de las “duraciones”. El presente texto, por ejemplo, se inscribe en la larga duración. Otros adherentes fueron los medievalistas Georges Duby (París, 1919-Le Tholonet, 1996) y Jacques Le Goff (Toulon, 1924-París, 2014), con su propuesta de historización de las mentalidades. Una de las obras más conocidas del segundo, *Los intelectuales de la Edad Media* (1986), donde caracteriza a los goliardos, los juglares y otros representantes de la baja cultura, tiene afinidad con los planteos sobre la vida tradicional popular de Bajtin (Bajtin, 2005). También debemos mencionar a Roger Chartier (Lyon, 1945);

su estudio de las relaciones entre escritura y cultura en la historia moderna contiene referencias a las mentalidades y “corporalidades” de nuevos lectorxs, como por ejemplo la aparición de la mujer lectora como género pictórico en el Rococó (Chartier, 1994).

Ya en los cuarenta, la fenomenología del filósofo Marcel Merleau-Ponty (Rocheft-sur-Mer, 1908-1961) rebatía el dualismo cartesiano y conceptualizaba la existencia humana como cuerpo vivido (*le corps propre*), dándole a mi cuerpo el lugar de una unidad pre-objetiva —poco capaz de sostener categorías *a priori*—, como un articulador de relaciones sociales, cotidianeidad y experiencia vital en el mundo. Desarticuló la antinomia cuerpo/materia, ubicando el cuerpo vivido (carne) en un lugar intermedio (Merleau-Ponty, 2013).

Las interpretaciones de los setenta, no necesariamente estuvieron conectadas con sus referentes del pasado ni con sus contemporáneas, y sólo la larga duración que planteara Braudel nos permite ver ciertas cuestiones comunes, como la heterogeneidad en lo que respecta a temas y fuentes, o el interés desplazado desde los grandes panoramas hacia lo particular, fragmentario y contingente del cuerpo, que reduzco metonímicamente en este texto al cabello.

Representante cabal de esa notable generación fue Michel Foucault (Poitiers, 1926-París, 1984), cuya obra repercutió en la lingüística, la filosofía, la sociología y la antropología desde principios de los sesenta, en pleno auge del estructuralismo.

Su teoría corporal parte de dos conceptos centrales: la hipótesis represiva y el poder biotécnico (o bio-poder), cuya experiencia analiza en situaciones periféricas con respecto al orden “natural” de las cosas para la burguesía, como la locura, las cárceles y la sexualidad. Sostuvo que en la historia europea se había pasado a un aumento creciente de la represión y la hipocresía. “Se reemplazó a la risa por ‘las noches monótonas de la burguesía victoriana’” (Dreyfus y Rabinow, 2001, p. 157).

Foucault (1990) habla de la transformación operada en la vida cotidiana por la represión: “Gestos directos, discursos sin vergüenza, transgresiones visibles, anatomías exhibidas y fácilmente entremezcladas, niños desvergonzados vagabundeando sin escándalo entre las risas de los adultos” (p. 29). La represión y las tecnologías desplegadas por el bio-poder se vinculan con el ascenso del capitalismo: “La pequeña crónica del sexo y de sus vejaciones se traspone de inmediato en la historia ceremoniosa de los modos de producción: su futilidad se desvanece” (p. 12).

En síntesis, la represión sexual se ejerce porque atenta contra la ética del trabajo demandada por el capitalismo y se relaciona con una nueva racionalidad técnica y política constructora de cuerpos. Como expresa en la *Historia de la sexualidad*:

Habría que hablar de bio-política para designar lo que hace entrar a la vida y sus mecanismos en el dominio de los cálculos explícitos y convierte el poder-saber en un agente de transformación de la vida humana (...). El hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente (Foucault, 1990, p. 18).

Son coetáneos e igualmente inclasificables, los estudios compartidos por Gilles Deleuze (París, 1925-1995) y Félix Guattari (Villeneuve-les Sablons, 1930-Cour-Cheverny, 1992), quienes articularon saberes propios de la filosofía, la psiquiatría, el psicoanálisis, la antropología, la política, etc. Su obra más difundida se publicó en dos partes: *El Anti-Edipo* en 1972 y *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* en 1980. Allí articularon nociones anatómico-políticas, como las de “órgano”, “organismo” o “aparato”, haciendo ver las relaciones de jerarquía, subordinación y dominio entre ellas, a las cuales consideraron, como Foucault, construcciones relacionadas con la eficiencia del funcionamiento del cuerpo en el sistema de producción capitalista.

Otro autor “polifónico” que compartía intereses y saberes propios de la crítica literaria, la filosofía del lenguaje y la antropología, fue el soviético Mijaíl Bajtin (Oriol, 1895-Moscú, 1975). Aunque pertenecía a una generación anterior, su obra fue censurada en el régimen stalinista por considerarla ligada a la Iglesia Ortodoxa Rusa, razón por la que se conoció en Occidente tras su muerte en 1975, cuando se entró de lleno en los debates sobre el cuerpo.

Bajtin presentó su tesis doctoral (aunque el grado le fue denegado tras una intensa polémica, justamente por su supuesta religiosidad) en 1941. Fue un texto canónico sobre la obra del médico y escritor François Rabelais (Chinon, 1494-París, 1553), donde analizó las causas por las que este no había integrado el canon y encontró que Rabelais presentaba la cultura baja en su relación con la parte inferior del cuerpo. Comparaba un cuerpo popular, grotesco, festivo, abierto y carnavalesco con otro burgués, regente de la estructura, cerrado, maduro y sin marcas de la infancia o la vejez.

En un mundo poblado de oposiciones (donde se nota todavía la presencia del estructuralismo) Bajtin realiza una lectura comparativista donde resuena una “biopolítica” corporal, con un “norte” hegemónico (la cabeza) y un “sur” subordinado (los aparatos digestivo, urinario y reproductor

y los pies), otorgando un interés moral, jerárquico y sexual a las posiciones de arriba o abajo. Paradigmáticamente, la cabeza/mente sobre los pies en el cuerpo erguido (podría agregarse el hombre sobre la mujer en el coito. Recordemos que Lilith fue expulsada del Edén por no admitir esa posición). Los pies, “bajos” *par excellence* en la simbología corporal, son un tópico fetichista en nuestra cultura, por su relación con la genitalidad. En el arte culto aparece a menudo este vínculo. Pienso, por ejemplo, en la sandalia “voladora” en *El columpio* (1767) de Jean-Honoré Fragonard (Grasse, 1732-París, 1806), donde el pie de la protagonista queda desnudo por el accionar del hombre que la hamaca para complacer un *voyeur*, el comitente del cuadro (Boime, 1984). La pudorosa e hipervestida Mirtha Legrand nunca dice “pies”, sino “innombrables” en su programa y cuando algún convidado pronuncia esa palabra, ella se perturba ostensiblemente.

Los Estudios Culturales surgen en Inglaterra del agrupamiento informal, a partir de la segunda postguerra, de varios intelectuales que coincidían tanto en la crítica al estructuralismo como en el interés por el materialismo dialéctico. En 1964 Richard Hoggart (Leeds, 1918-Londres, 2014) fundó el Centro para el Estudio de la Cultura Contemporánea en la Universidad de Birmingham, dirigido luego por Stuart Hall (Kingston, 1932-Londres, 2014) quien publicó en 1964 *Las artes populares* junto a Paddy Whannel (Pitlochry, 1922-Londres, 1980), donde criticaban la relación planteada entre alta y baja cultura poniendo ejemplos “problemáticos” como el jazz.

Otros intelectuales de Birmingham son E. P. Thompson (Oxford, 1924- Worcester, 1993), quien propuso el acercamiento a lo cotidiano en una historia desarrollada desde la baja cultura, y Raymond Williams (Crucorney Llanfynhangel, 1921-Saffron Walden, 1988), el más difundido del grupo.

Williams propone una crítica marxista de la cultura y el arte a través del análisis de temas políticos, culturales y mediáticos. Su interés en lo corporal y performático se evidencia en su actividad académica como profesor de Arte Dramático en la Universidad de Cambridge entre 1974 y 1983. El texto de 1958, *Cultura y sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell*, es su contribución más notable al ajuste del enfoque marxista a la subjetividad, la centralidad de la conciencia y los valores como motivos de la acción, en oposición al marxismo ortodoxo que atribuía el cambio social a fuerzas ajenas a la voluntad consciente.

Pierre Bourdieu (2000) propuso un “estructuralismo constructivista” o “genético” para analizar el poder como un elemento constitutivo de la sociedad, incorporando los *habitus* que

definen la subjetividad. Criticó, asimismo, la relación naturalizada de oposición entre los sexos como una construcción de la dominación masculina.

La paradoja consiste en que son las diferencias visibles entre el cuerpo femenino y masculino las que, al ser percibidas y construidas de acuerdo con los valores que concuerdan con los principios de esta visión del mundo, no es el falo (o su ausencia) el fundamento de esa visión sino que esta visión del mundo, al estar organizada de acuerdo con la división de género relacionales masculinas y femeninas, puede instituir el falo, constituido en símbolo de la virilidad (pp 37-38).

Me queda definir brevemente los aportes de John Austin, Erving Goffman, Judith Butler y Victor Turner a la teoría de la *performance* para completar la urdimbre interpretativa.

346

John Austin (Lancaster, 1911-Oxford, 1960) es el principal referente de la Filosofía del lenguaje, centrada en los actos de habla. Distingue en éstos una función constatativa y otra realizativa o performática. Suplanta la función de constatar hechos con las categorías verdadero o falso, afirmando que una emisión lingüística es cualquier cosa que se diga. En su libro más conocido, *Cómo hacer cosas con palabras*, demuestra que los enunciados tienen la propiedad de cambiar la “posición jurídica” del alocutario, afectando la relación entre este, locutor y mundo; esta noción es trasladada a la *performance* corporal.

Erving Goffman (Manville, 1922-Filadelfia, 1982) ideó una “microsociología”, cuyo objeto de estudio eran las unidades mínimas de análisis del comportamiento entre personas, centrándose en grupos reducidos, al contrario que una sociología en gran escala. La base de su metodología es el interaccionismo simbólico, el estudio de los significados de la interacción humana de persona a persona, “cara a cara” (Goffman, 2009).

La Simbología Comparativa de Victor Turner (Glasgow, 1920-1983) constituye quizás la más rotunda refutación a Lévi-Strauss, junto a la de Clifford Geertz. Para él, *performance* es todo acto, incluso los banales de la vida cotidiana (Turner, 1988).

Los amplios intereses de Judith Butler (Cleveland, 1956) abarcan la filosofía postestructuralista, la política, el feminismo, la teoría *queer*, el psicoanálisis y la ética. En 1990 publicó *El género en disputa* y en 2001 *Deshacer el género*, dos libros muy influyentes en los colectivos críticos de la normatividad heterosexual. Llevó los alcances de la *performance* al sexo

y la sexualidad para demostrar que los roles son construcciones sociales y no verdades naturales o biológicas (Butler, 2001).

La historia del arte ha sido en sus orígenes una disciplina elitista dirigida a especialistas de las clases altas que buscaban la perfección formal en ciertos períodos de la antigüedad clásica, la Atenas de Pericles o la Roma de Augusto.

Esta explicación de la obra por su forma, guardaba relación con el formalismo lingüístico. Revisemos a modo de ejemplo las concepciones de dos intelectuales suizos decimonónicos, claves en el proceso hacia el formalismo artístico y lingüístico. El primero de ellos es Heinrich Wölfflin (Winterthur, 1864-Zurich, 1945) en la historia del arte y el otro Ferdinand de Saussure (Ginebra, 1857-Morges, 1913), referente del binarismo estructuralista. Hay semejanzas en varios puntos, por ejemplo en que Saussure tomaba como objeto de estudio sólo la forma sistemática del lenguaje, la lengua. El habla quedaba fuera de cuestión, en el mismo sentido en que el formalismo artístico separaba la obra acabada de sus condiciones de producción y recepción y se interesaba sólo por las relaciones que se encuentran “dentro del marco”, como en los conceptos comparativos de Wölfflin entre Renacimiento y Barroco (Wölfflin, 1979).

Uno de los principales historiadores del arte que involucró las innovaciones del “giro lingüístico” en su concepción y metodología fue Michael Baxandall (Cardiff, 1933-2008) quien desarrolló un acercamiento antropológico a la sociedad y sus producciones estéticas. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento* de 1972 (Baxandall, 1978) es su trabajo más difundido. Reconoció el componente lingüístico en el campo visual, lo que significaba una posición más moderada que la de aquellos que, por reacción contra el estructuralismo, pretendían ignorarlo. “Demostrar que la gramática y la retórica de una lengua pueden condicionar sustancialmente nuestra manera de describir y, por tanto, de percibir las imágenes y otras experiencias visuales” (Baxandall, 1996, p. 13). Las palabras dividen nuestra experiencia en categorías, y cada lengua lo hace de manera diferente, lo que separa su concepción del ahistoricismo y el universalismo estructuralistas. Baxandall reflexiona en toda su obra acerca de la relación entre palabras y categorías y observa cómo estas últimas deambulan o emigran entre las ciencias y las artes, violando o cuestionando sus “fronteras”. Por ejemplo, los términos “medida” “aere” y “manera” son nativos de la danza, y de allí pasaron a la pintura.

La interpretación marxista generó en la historia del arte de los años cincuenta lo que se conoce como Historia social del arte. Integran esta tendencia Friedrich Antal (Budapest, 1887-Londres,

1954) en *La pintura florentina y su ambiente social* (1948), Nikos Hadjinicolaou (s/d-Grecia, 1938) con *Historia del arte y lucha de clases* y Arnold Hauser (Temvéisvar, 1893-Budapest, 1978). La *Historia social del arte y la literatura* (1951) del último ha sido uno de los textos más leídos por los estudiosos.

Otros intelectuales de inspiración marxista provienen del campo de la comunicación, como John Berger (Londres, 1926-París, 2017), alumno de Antal, quien había introducido en Inglaterra el debate antiformalista y antipositivista. Berger, también fotógrafo y autor de ficciones, analizó la iconografía culta en términos comparativistas con la publicitaria y encontró notables semejanzas entre ambas.

En *Modos de ver*, que tuvo su origen en un documental para la BBC (*Ways of Seeing*, 1974), Berger plantea que lo que sabemos o creemos afecta el modo en que vemos; toda imagen encarna un “modo de ver” de acuerdo a ciertas hipótesis o supuestos culturales como la belleza, la verdad, el genio, la civilización, la forma, la posición social o el gusto.

Plantea que la publicidad se centra en la envidia y el fetichismo, como la pintura al óleo renacentista, donde la posesión de la obra era una proclama de rango y posición. La diferencia es que el dueño de la pintura mostraba lo que ya disfrutaba, mientras que la publicidad genera insatisfacción y actúa sobre la ansiedad e incita a lo que Giddens caracterizaba como adicción, partiendo del supuesto de que el dinero es vida y de que la capacidad de gastarlo equivale a la de vivir, lo cual vuelve sexualmente deseables a los consumidores. Berger (1984) se refiere a este modo de ver con el término francés *glamour*, una búsqueda contemporánea, no existente en la época de apogeo de la pintura al óleo donde las ideas de gracia y elegancia apuntaban a algo similar, pero fundamentalmente diferente porque no existían los medios de difusión masiva y “(...) el glamour no puede existir sin que la envidia social de las personas sea una emoción común y generalizada” (p. 79). La sociedad impone normas corporales arbitrarias, convencionales y a menudo crueles y discriminatorias. Las personas “feas”, por ejemplo, carecen de *glamour* y distinción, e integran una difusa generalidad en la que pasan desapercibidas.

Esta discriminación estética, paralela a las más conocidas, como género, clase o raza, está tan extendida que es una norma cultural, tan internalizada que es casi invisible. La mística de la belleza puede no ser justa, pero explica la gran inversión de tiempo, dinero, energía y dolor en ella (Synnot, 1993, p. 75).

Anthony Synnot (s/d), cuyo pensamiento se puede relacionar con los de Giddens y Berger, vincula el cuerpo, sus percepciones y funciones sociales; lo mismo aplica a los estudios sobre el cuerpo y los sentidos emprendidos por David Le Breton (s/d-1953).

Thomas Crow (Chicago, 1948) mostró la contigüidad entre arte moderno y vida cotidiana: “(...) las formas culturales inferiores son una y otra vez invocadas para desplazar y apartar las cansadas fijaciones de la práctica aceptada, y algún residuo de estas formas es visible en muchas obras del arte moderno” (Crow, 2002, p. 12).

El cuerpo, el rostro y el cabello

El cabello es protagonista tanto de la tradición iconográfica culta como del arreglo personal masculino y femenino en la vida cotidiana.

Las prácticas y transformaciones sostenidas por este serán tratadas en este ensayo en tres *dramatis personae* sin conexión entre sí. El primero es Emma Bovary, personaje ficcional creado por Gustave Flaubert (Rouan, 1821-1880) en *Madame Bovary* (1857).

Los otros dos vivimos actualmente, aunque en escenas diferentes. Se trata del *mediático* Reinaldo Wabeke (s/d, 1983) y de mí mismo (Villaguay, 1956).

Los hilos que usaré para hilvanarxs provienen de tres “carreteles” teóricos y metodológicos que pasaré a definir a continuación: cuerpo, imaginería y bovarismo.

Cuerpo

El cuerpo es el símbolo por excelencia del *self* y afecta tanto nuestra existencia como la cultura, donde funciona muchas veces como sostén inequívoco —a causa de su “obviedad”— de algunos sistemas apriorísticos, sean religiosos, etarios, de género, étnicos o legales, que imponen dualismos aparentemente irreductibles, en general, relacionados con la subordinación

o la sanción. En palabras de Louis Marin (La Tronche, 1931-París, 1992) quien se refiere al cuerpo “en acto”:

La figura del tiempo real, (...) escenario generador de una retórica de la imagen, de una antropología de lo imaginario, de una hermenéutica de lo simbólico; cruce y nudo de recorridos o, más bien, estructura entera de todos estos trayectos virtuales (Marin, 1992, p. 420).

La “figura del tiempo real” nos habla de la íntima conexión entre cuerpo y *performance*, términos que se complementan dado que el “asunto” de la segunda es la experiencia del primero, al que todos damos por “real”. Como dice Bruce Knauff (1991),

Los conceptos culturales del cuerpo, al estar tan mezclados con la realidad de cómo se percibe y experimenta éste, parecen absolutamente naturales y básicos. Aunque el cuerpo sea eminentemente “natural” es precisamente el hecho de percibirlo así lo que hace que estén tan arraigados en la psique colectiva conceptos de él culturalmente variables. En realidad, en todas partes son factores sociales y culturales los que generan las imágenes del cuerpo (p. 7).

El acto de vivir consiste en reducir de manera constante el mundo al cuerpo. Nuestra existencia es corporal; como señala Le Breton (1995), sin el cuerpo no existiríamos.

Sin embargo, su principal potencial simbólico no se encuentra en su existencia sino en sus ambivalencias. Eso se ve de manera particular en el rostro que habla por él. Su expresión puede ser interpretada de manera muy diferente por nosotros y quienes nos observan. Su paradoja central es que, si bien el cuerpo nos proporciona un rostro como superficie que nos representa por excelencia, este nunca es percibido por nosotros de manera directa. Sólo su reflejo. Conocemos de nuestra faz lo que nos muestra el espejo. Sólo en el reflejo, invertidos, sometidos a ciertos ángulos o poses, construyendo un *alter ego* de dudosa verosimilitud.

En el rostro nos reconocemos unos a otros, y a nosotros mismos. Está fotografiado en nuestros documentos de identificación. Y es maleable: “con sus 80 músculos miméticos, el rostro está capacitado para 70.000 expresiones” (Synnot, 1993, p. 73). Muestra u oculta nuestras emociones, carácter y personalidad. Es una zona tan sobrecodificada que se expresa

por sí misma e incluso casi no pertenece al plano corporal, al menos a aquellos sistemas de órganos y aparatos que garantizan su funcionamiento.

Verónica resguardó la *Divina Faz* no como indicio de un cuerpo, sino que legó una imagen fantasmagórica donde está suprimido el organismo, pues como dicen Deleuze y Guattari (1994) la cara pertenece a otro régimen del cuerpo. En el contexto de su caracterización del “cuerpo sin órganos”, distinguen entre “cuerpo” y “organismo”: “El cuerpo nunca es un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo” (p. 89). Esta distinción comprende de manera central la cabeza y el rostro, y con ellos al cabello. Sufren una sobrecodificación que supera lo corporal, como en el sudario de Verónica, pura “rostridad”.

El rostro es una superficie: rasgos, líneas, arrugas, rostro alargado, cuadrado, triangular, el rostro es un mapa (...). Incluso humana, la cabeza no es forzosamente un rostro. El rostro se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, cuando deja de estar codificada por el cuerpo, cuando deja de tener un código corporal polívico multidimensional, cuando el cuerpo, incluso la cabeza, está descodificado y debe estar sobrecodificado por algo que llamaremos Rostro (Deleuze y Guattari, 1994, p. 8).

El cabello es a un tiempo extremadamente privado así como también público y posee una significación que Anthony Synnot resume en tres oposiciones:



Imagen 1: Santa Verónica [óleo sobre tela]. s/d. Jerónima de las Cuevas (La Rioja, ca. 1550-1614).



Imagen 2: Collier, J (1892): *Lilith* [óleo sobre tela]. The Atkinson Art Gallery, Southpark, Reino Unido.

1. Sexos opuestos poseen pelos opuestos.
2. El pelo de la cabeza y el pelo del cuerpo son opuestos.
3. Ideologías opuestas poseen pelos opuestos (Synnot, 1993, p. 101).

Las judías ortodoxas se cortan el cabello cuando se casan, y usan peluca en ciertas circunstancias. La misma operación realizan las novicias cuando toman los hábitos y se unen en matrimonio con Cristo. Si bien no usan peluca, llevan la cabeza cubierta como parte del hábito.

La razón religiosa es que la cabellera femenina se relaciona con el vello púbico, de ahí a que sea vista como desnudez. La historia del arte, de signo eminentemente patriarcal, estableció una continuidad con los textos religiosos judeocristianos, en los que el cabello largo, rubio o rojizo era un arma de tentación relacionada con la perdición, comenzando con Lilith, la primera mujer de Adán.

María Magdalena se representaba, asimismo, con larga cabellera rubia como en el cuadro del Greco, donde su belleza y disponibilidad carnal del pasado —simbolizada por el pecho que descubre con la mano derecha— coinciden con su cabellera impudicamente larga y suelta en contraposición a la calavera que reposa sobre un texto presumiblemente sagrado que actúa como *memento mori*.

La compleja simbología capilar articula lo telúrico, erótico y tanático con los más diversos estilos, como el *Art Nouveau*, donde la cabellera femenina se transmuta en flores o plantas, equivalente a un jardín y evoca la antigua conexión del pelo con la tierra; lo que es a esta la vegetación, lo es el pelo a la cabeza: un símbolo de fertilidad y renovación. La abundancia capilar se relaciona asimismo con la potencia sexual. La disponibilidad erótica femenina sugerida por el pelo suelto se expresa en el arte y tiene relación con la posesión masculina. Las *Venus venecianas* del siglo XVI, o las espiadas en su intimidad, responden a esta imaginería que integra a artistas de diferentes épocas, como Fragonard, Degas o Balthus entre otros, donde la mujer es mirada sin su consentimiento.

El cabello y los artificios destinados a aumentar su atractivo, eran vistos entre los cristianos como una ofensa divina. Así lo proclama san Vicente Ferrer (Valencia, 1350-Vannes, 1419):

A vosotras mujeres, os ha dado Dios unos pechos grandes, ¿Por qué os los apretáis? Os dio ojos pequeños. ¿Por qué queréis hacerlos grandes? Si os dio cabellos negros, queréis tenerlos rubios como la cola de un toro (...) Por eso cuando rezáis, Cristo esconde su cara, porque tenéis la cara del diablo y no la de Cristo (Ferrer en Garganta y Forcade, 1956, p. 661).



Imagen 3: Theotokópoulos, D. (El Greco) (1575). *María Magdalena penitente* [óleo sobre tela]. Szépművészeti Múzeum, Budapest, Hungría. 165,5 cm x 125 cm.

Bornay (1994) analizó el lugar dado por el patriarcado al pelo de la mujer en su representación pictórica en temas recurrentes como *Susana en el baño* y otros donde se hace presente el voyeur. La cabellera suelta o despeinada es para el acuciente deseo masculino un fetiche y un signo de disponibilidad. Es tan importante controlar ese atractivo, conductor a lo satánico, que la exhibición del cabello femenino era hasta hace pocos años prohibida dentro de la iglesia católica. Como dice san Pablo, "(...) la mujer que ora o profetiza con la cabeza descubierta, deshonra su cabeza" (I Cor., Cap. 11, versículo 5). El velo era para la cabeza descubierta lo que el vestido para la desnudez. La presentación del pelo suelto evocaba la naturaleza en una sociedad donde la mujer no podía presentarse en público sin complicadas *toilettes*. El mundo de las prácticas estéticas relacionadas con el pelo, como deja ver Bornay, es rico y complejo dentro y fuera de la historia del arte. En el mundo de la moda, el pelo y el peinado ocupan sitios específicos indicadores de estilo, posición social, moralidad, etc.

Un anudamiento iconográfico y moral poderoso aunque ambivalente, es el que se establece entre el cabello rubio y el morocho en relación con la bondad o maldad de la persona. El oscuro es poderoso, mientras que el claro es divertido, no apto para grandes pensamientos, empresas o negocios. Esto es cierto tanto para hombres como para mujeres, aunque en el sistema patriarcal se usa mucho más para el "bello sexo".

En general el planteo binario se nutre de componentes aristocráticos, cánones de belleza y relaciones jerárquicas, religiosas y morales. El cabello rubio se relaciona con el optimismo y la bondad (los ángeles y los erotes son rubios), aunque en su ambivalencia también es índice de extrema maldad. Tan poderoso es el símbolo capilar que todo lo referido a él, desde su largo hasta su color, está sometido a cuestiones valorativas. El pelo rojo, por ejemplo, conecta la iconografía de Judas Iscariote, Lilith y Wanda von Dujenew, protagonista de *La venus de las pieles* que Leopold von Sacher-Masoch (s/d, 1836-Lindheim, 1895) publicó en 1870. El naturalismo literario, coincidente con el realismo en las artes visuales, influyó sin duda en Edouard Manet (París, 1882-1883) quien pintó a la rubia *Naná* (1877), la pecadora de Émile Zola (París, 1840-1902). La muestra en su intimidad, en ropa interior, acompañada por un burgués de levita y galera, como si recién llegase y aguardara su turno.

El cabello rubio, como el de la prostituta del siglo XIX que imaginaron Zola y Manet es considerado a veces, como sugerí, signo de carencia de dotes intelectuales. Pero en general, se relaciona también con la bondad, lo noble, elevado y aristocrático, mientras el color negro tiene en sí un componente maligno (hablamos de negros pensamientos, intenciones, sentimientos, etc.) que se transfiere a lxs morochxs.

Esto queda paradigmáticamente expresado en las numerosas representaciones de san Miguel Arcángel cuando vence al demonio. Los rubios cabellos del héroe celestial enmarcan una cara serena y hermosa no congruente con la violencia del acto que está a punto de cometer, clavar la espada en el demonio derrotado, cuya cabeza morena que exhibe cabellos oscuros, desgreñados y poco abundantes es aplastada cruelmente por uno de sus pies.

El sometimiento de lo bajo/morocho por lo alto/rubio, en un análisis “a lo Bajtin” parece indicar un “norte” rubio, benigno y celeste, y un “sur” morocho, maligno y ctónico.

La iconografía católica abrevó en fuentes paganas, fundamentalmente a partir de la *Concordatio* de Julio II en el siglo XVI entre poéticas paganas y políticas cristianas.

La Virgen María, por ejemplo, está inspirada en la representación de Afrodita o Venus a través de sus atributos: las rosas, las palomas blancas, el cabello rubio y la belleza del rostro. Su representación tardía exigió un esfuerzo exegetico a quienes fijaron el canon considerando los presuntos retratos de San Lucas, lo cual generó en la primera mitad del siglo XV una discusión acerca del color de la cabellera y la piel de la madre de Jesús, donde lo estético y religioso se articulaban con cuestiones étnicas y de clase. El dominico Gabriele da Barletta (s/d, ca. 1430-1480), tan famoso por la elocuencia de sus sermones, que generó el refrán *Nescit predicare qui nescit barettare* (no predicar sino “barletear”) decía a sus feligreses:

Preguntáis: ¿Era la Virgen oscura o clara? Alberto el Magno dice que no era simplemente morena o simplemente pelirroja, ni simplemente rubia. Porque cualquiera de estos colores aporta por sí mismo una imperfección a una persona. Ese es el motivo de que uno diga “Dios me libre de un lombardo pelirrojo”, o “Dios me libre de un germano moreno”, o de “un español rubio”, o “de un belga de cualquier color”. María era una aleación de colores, que participaba de todos ellos, porque un rostro que participa de todos ellos es un rostro hermoso (...). Y a pesar de esto, dice Alberto, debemos admitirlo: estaba más cerca del lado oscuro. Hay tres razones para creerlo así: primero por una razón de color, porque los judíos tienden a ser morenos y ella era judía; segundo por razón de testimonio, ya que San Lucas hizo los tres retratos de ella que están ahora en Roma, Loreto y Bolonia, y éstos señalan un color marrón; tercero, por una razón de afinidad. Un hijo comúnmente sale a su madre, y viceversa: Cristo era moreno, por tanto... (da Barletta en Baxandall, 1978, p. 79).



Imagen 4: de Morgan, E. (1898). *Helena* [óleo sobre lienzo]. De Morgan Centre. Wondsworth, Reino Unido.

Pese a estos argumentos, en general se representó a la Virgen rubia, por la asociación del cabello claro con la bondad y el origen aristocrático, como podemos observar en las paradigmáticas *Madonne* de Rafaello Sanzio (Urbino, 1483-Roma, 1520).

Lxs griegxs ya teñían sus cabellos de amarillo, quizás para asimilarse étnicamente a la hegemonía de los dorios, arios invasores de la península en el siglo XI a. C. El cabello dorado era a la vez un atributo aristocrático y un fuerte y catastrófico atractivo, como muestra Homero en su caracterización de la rubia Helena, protegida de Afrodita.

La casquivana esposa de Menelao —“raptada” de Esparta por Paris, lo que desata la Guerra de Troya— aparece representada por la pintora integrante de la Hermandad Prerrafaelita inglesa en la plenitud autoconsciente de su belleza, mientras se contempla en un espejo con mango. La hermosura, signo fatal, es un *memento mori*, umbral entre lo erótico y lo tanático. El rubio, lujurioso y despeinado cabello de la espartana es signo de su dudosa moralidad. Mientras Helena se (ad)mira, levanta y acaricia con una mano una guedeja, mientras que la otra sostiene el espejo, integrante fundamental en la *vanitas*, en cuyo reverso se ve un bajorrelieve que representa a Afrodita Urania.

La conexión del cabello rubio y la hermosura con lo maligno no es exclusiva de las mujeres. Fue captada por ejemplo por Oscar Wilde (Dublín, 1854-París, 1900) en un personaje masculino. *El*

retrato de *Dorian Gray* fue publicado en 1890 en el *Lippincott's Monthly Magazine*, y marcó el comienzo de la celebridad de Wilde, que merecía tanto el éxito como el escándalo.

Lord Henry lo miraba. Sí era, en realidad, maravillosamente gentil con sus labios escarlata finamente dibujados, sus francos ojos azules, **su pelo rizado y dorado. Todo en su cara atraía la confianza en él.** Allí estaba todo el candor de la juventud unido a la pureza ardiente de la adolescencia (Wilde, 2004, p. 103)².

Dorian, por esa errónea identificación de la rubia belleza con la bondad, era bien considerado y despertaba la confianza de todos, aunque era malvado.

El pelo dorado —además de coronar cabezas “bondadosas” como las angelicales, o provocativas e incitantes— como el de *Naná* es considerado también, como anticipé, a veces signo de carencia de dotes intelectuales. Las “rubias tontas” de Hollywood, como Marilyn Monroe o Jean Harlow así lo atestiguan en la larga duración. En nuestro país puedo poner como ejemplo a Susana Giménez, cuyas frecuentes estupideces son vistas por su audiencia como signo de “espontaneidad” o “naturalidad” y se relacionan con el color de su pelo, sin tener en cuenta la artificiosidad de ese atributo. En efecto, lo que seguramente queda del cabello original de *Su* (que casi todos olvidaron que era *in illo tempore* castaño oscuro) fue modificado durante décadas por decoloraciones y tinturas, hasta lograr naturalizarlo como rubio para su audiencia. Sus postizos, apliques, etc. aumentan año a año, acompañando los estiramientos y rellenos de su cara y haciendo ver, en su quizás excesiva abundancia, una potencia carismática relacionada con su “juventud” y atractivo sexual. Creo que es efecto de este tiempo, y también un eterno argentino: la rubia teñida, cuyo cabello le permite sostenerse en la categoría de *sex symbol*. Su poco creíble aumento de volumen capilar, incoherente con el transcurso del tiempo, proviene de cabellos naturales comprados a mujeres (un mito urbano dice que los más buscados son los de albinas) a quienes su peluquero, *Miguelito* Romano, esquila periódicamente para renovar la ya enorme carga de pelo artificial de la “diva”. Ella no es rubia, o sea que no tiene derecho natural a ser tan “tonta”.

El significado del pelo negro en el ámbito europeo decimonónico también era ambivalente y denotaba tanto la pasión, el refinamiento y el atractivo erótico como la perdición. Negras eran

² El resaltado es mío.



Imagen 5: Mikhailovich Kólesov, A. (1886). *Anna Karénina* [óleo sobre tela]. Museo Nacional de Varsovia. Varsovia, Polonia. 124 cm x 195 cm.

las cabelleras de Carmen, Ana Karénina y Mme. Bovary.

En América hispana, en cambio, el pelo oscuro no era incompatible con la moral y la religiosidad, ya que coincidía con cuestiones étnicas.

Ello se ve paradigmáticamente en la (re)presentación milagrosa de la Virgen de Guadalupe que se le apareció varias veces al nativo Juan Diego Cuauhtlatotzin (s/d) el 12 de diciembre de 1531 en el cerro Tepeyac de México. Sus rasgos mestizos quedaron fijados en la *tilma* del campesino, modesta prenda usada por estos trabajadores rurales hasta épocas coloniales tempranas, confeccionada con ayate, tejido de fibras de maguey.

En el ámbito laico euroamericano, muchas veces las morochas se presentaban en compañía de libros, lo que en general las diferenciaba de sus frívolas congéneres que se acompañaban de espejos. En *Mujer con libro* del pintor brasileño José Ferraz de Almeida Júnior (San Pablo, 1850-Piracuaba, 1899) podemos ver a una Bovary de las colonias, dejando

volar su imaginación a través de lo que lee en la intimidad, a juzgar por la camisa sencilla y descuidadamente abierta, con su oscura cabellera sin peinar. Yace en el césped, en el campo o en algún lugar secreto de su jardín, naturaleza domesticada como su sexualidad.

En Córdoba, donde se desarrolla el retratismo con igual vigor que la pintura religiosa, encontramos una coincidencia entre la cabellera oscura y la clase alta, por el tipo étnico de los

descendientes de Jerónimo Luis de Cabrera y quienes lo acompañaron. Aquí el pelo negro, y a veces la tez morena, no menoscababan la posición social del hombre o la mujer, aunque por supuesto la cabellera rubia, o castaño claro, agregaba un importante rasgo de distinción. Debemos notar que las prácticas de decoloración y tintura no estaban ausentes, como lo demuestra la publicidad de la última parte del siglo XIX, presente ya en el *Periódico* y el *Boletín* de la Exposición Nacional de 1871 (Nusenovich, 2017, pp. 223-239).



Imagen 6: Almeida Júnior, J. F. (ca. 1850-1899). *Moça com Livro* [óleo sobre tela]. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil. 50 cm x 61 cm.

En algunos refinados retratistas de la aristocracia, como el británico William Oliver (Worcester, 1823-Kensington, 1901), puede observarse que el cabello negro, convenientemente peinado con dos *bandeaux* y recogido atrás, no se relaciona con la lascivia o lo popular, sino con la sofisticación, como puede apreciarse en su *Retrato de Mary Matthews* de 1877.

Otras veces, el pelo oscuro se relaciona con las clases populares, cuyas emociones y sentimientos se suelen representar con mayor franqueza, introduciendo por ejemplo la risa.

En algunas oportunidades, la pasión connotada por la negra cabellera era trasladada a lugares convenientemente alejados, donde se podía proyectar el deseo de los burgueses sumidos en el aburrimiento de una vida sexual centrada en la procreación, sin riesgo de ser juzgados por su inmoralidad. El Romanticismo alentó esta fuga que contribuyó a la construcción imaginaria de un Oriente.

Para completar este panorama, me referiré al carácter maligno de la cabellera femenina oscura en lo que fuera el símbolo por excelencia del fin de siglo, la mujer fatal; tema de varias obras y representaciones visuales, literarias, teatrales y operísticas, entre ellas: *Salomé* de Oscar Wilde, *Elektra* de Richard Strauss (Munich, 1864-Garmisch Partenkircher 1949) y *Lulú* de Alban Berg (Viena, 1885-1935) —ópera inspirada en *La caja de Pandora* y *El espíritu de la tierra* de Frank Wedekind (Hannover, 1864-Munich, 1918).

El misógino pintor noruego, Edvard Munch (Loten, 1863-Skoyen, 1944), utilizó a menudo la connotación negativa de la cabellera femenina, como en sus deprimentes *Madonne*, algunas acompañadas por un feto muerto, como negando lo que las constituye como tales: su maternidad. Subvierte el canon de la Virgen presentándola desnuda y provocativa, rodeada de ondeadas luminiscencias provenientes del *Art Nouveau* que envuelven las sinuosidades de su cuerpo, con la cabeza echada hacia atrás y los ojos entrecerrados como en el éxtasis sexual y/o religioso y coronada por una aureola roja sobre sus negros y largos cabellos. Su profundo desprecio y temor a la mujer, tuvo gran influencia en el símbolo de la *femme fatale*. Dagny, su modelo y amante, prostituta en ocasiones y en otras practicante del amor libre, había sido antes amante de su amigo Strindberg, lo que enrarecía aún más la situación.

En la *Belle Époque*, una morocha que hizo huella con su arte (la danza), la prostitución de alto nivel y el espionaje fue la llamada *Mata Hari*, (Leeuwarden, 1876-Vincennes, 1917) quien terminó su glamorosa vida fusilada como espía alemana.

Saliendo de la dialéctica rubio/morocho, el cabello sostiene otros complejos simbolismos corporales, y por tanto sociales. En numerosas culturas y no sólo en la nuestra, el cabello propio y ajeno es tanto una ofrenda, un marcador de status y un símbolo de vitalidad que se relaciona con cuestiones muy diversas: religiosas, como la tonsura de los monjes; iniciáticas o guerreras, por ejemplo en algunos pueblos nativos norteamericanos que con el cuero cabelludo del vencido se apropiaban de su energía vital.

En el transcurrir cotidiano de nuestra existencia son muy importantes el o la profesional del arte de la peluquería que se ocupan de cortar, peinar, rizar o alisar el pelo. Reúnen conocimientos y tecnologías heterogéneos, y en general tienden a especializarse (color, corte, peinado, alisado, brushing, etc.) manejando “técnicas corporales” que a veces incluyen la química, como la “permanente”, los “reflejos” o los alisados.

Lxs más capacitadxs conocen la moda y las convenciones y saben imprimir al pelo un touch de contemporaneidad y distinción. Esos “secretos” los conocen los *coiffeurs* de la élite, imitada como siempre por las clases medias, lo cual “obliga” a las señoras a cambiar periódicamente de corte, color y peinado, conservando así la distinción.

Como todo lo relativo a la estética corporal, el cabello se relaciona con la moda. Si bien esta es un fenómeno típico de la modernidad y los centros metropolitanos, se trasladó de manera cada vez más acelerada a lugares lejanos, proceso que comenzó en el siglo XIX con las reproducciones impresas en periódicos, revistas y figurines que devoraban personajes imaginados, como Mme. Bovary, que nos hablan de tantas personas reales.

Pero la elegancia, relacionada tanto con los modales como con las artes de vestir o lucir un corte de cabello armoniosa y correctamente, con un cálculo del exceso y de acuerdo a la ocasión, es un *habitus* arraigado en la historia social desde la antigüedad.

En Roma, Tácito (ca. 55-ca. 120) nos habla en sus *Anales*, como así también Plutarco (50-120) y Plinio el Viejo (23-79), del *arbiter elegantiae* (también llamado *arbiter elegantiarum*), apodo con el que se conoció a Petronio (ca. 15-ca. 65), polifacético escritor y político, autor del *Satyricon*, considerada la primera novela de Occidente. Era famoso por su refinamiento, su amor al lujo y la voluptuosidad, así como inapelable referente en el arte de vestir con distinción en la corte de Nerón. En Londres, durante la Regencia de George IV a inicios del siglo XIX, actuó como “árbitro de la moda” *Beau Brummell* (George Bryan Brummell, Londres 1778-Caen, 1840).

En Hollywood, no puedo imaginar el *glamour* sin el signo de distinción impuesto por los perfectos cortes y peinados de Grace Kelly, Audrey Hepburn o James Dean. La función de arbitraje hoy es ejercida por *tendencers*, cuyos decretos se difunden en el mundo de las redes. Y el pelo, obviamente, es un elemento fundamental en las fotos y videos que allí se intercambian.

Imaginería

La *performance* permite que experimentemos con aspiraciones, complejamente entrelazadas, que median en nuestra experiencia a través de la imaginación, la fantasía o el lenguaje figurado proporcionándonos “escenas” donde transcurre nuestra existencia; se entiende a la *performance* como “la materia, la tela de la vida social” (Turner, 1988, p. 79). El cuerpo mismo, además de habitar en ellas, es en sí una tramoya. Las imaginerías (que podríamos también denominar “imágenes metafóricas” o “performáticas”) se fundan así en construcciones fantasiosas que desplazan la vida real y permiten a lxs “adictxs” vivir en su propio mundo, que modelan como un diorama.

Como elementos esenciales del proceso humano, para Turner *performance* e imaginería pueden incluir defectos, indecisiones, factores personales, componentes incompletos, situacionales y dependientes del contexto. Para él, la realidad social es un drama. Un *performer* en el teatro de la cultura promulga su propia imaginería, destinada o no a modelar el *self* de otrxs.

Como dice Bruner (2004), “hay más poesía y simbolismo en la vida diaria de lo que queremos asumir” (p. 78).

En síntesis, la imaginería es un punto crucial en toda *performance*, a la que podemos ver como la construcción intersubjetiva de fantasía a través de la experiencia y la expresión.

Bovarismo

Sus negros ojos parecíanle más negros. **Sus cabellos**, suavemente arqueados sobre las orejas, **resplandecían con azules reflejos** (Flaubert, 2004, p. 224)³.

Bovarismo es un término proveniente de *Madame Bovary*. Su protagonista, Emma, es referente de un síndrome individual y cultural, el bovarismo, término que comenzó a utilizarse

³ El resaltado es mío.

en la psiquiatría después de la publicación como libro de la novela en 1857; el año antes había sido entregada al público en folletines de uso corriente en la época.

Todo lo que veía en torno de ella, campaña tediosa, lugareños imbéciles, mediocridad de la existencia, considerábalo como excepción de la regla, como particularísimo azar en el que se hallaba entre cogida, en tanto que más allá extendíase hasta perderse de vista el inmenso país de las felicidades y las pasiones. En su deseo se confundían el sensualismo del lujo con la alegría interior, la elegancia de las costumbres con las delicadezas del sentimiento ¿No necesitaba el amor, como las plantas indias, de un adecuado terreno y de una especial temperatura? Los suspiros a la luz de la luna, los interminables abrazos, las lágrimas que bañan las manos que se abandonan, las fiebres todas de la carne y todas las languideces del cariño no podían, pues, separarse del balcón de los grandes castillos, mansiones del ocio, de los gabinetes con estores de seda, gruesas alfombras, flores a granel y lecho sobre un estrado, ni del resplandor de las piedras preciosas y de las galoneadas libreas (Flaubert, 2004, p. 229).

En términos médicos, denomina una insatisfacción y frustración permanentes, causa y efecto de la falta de concordancia entre ciertas

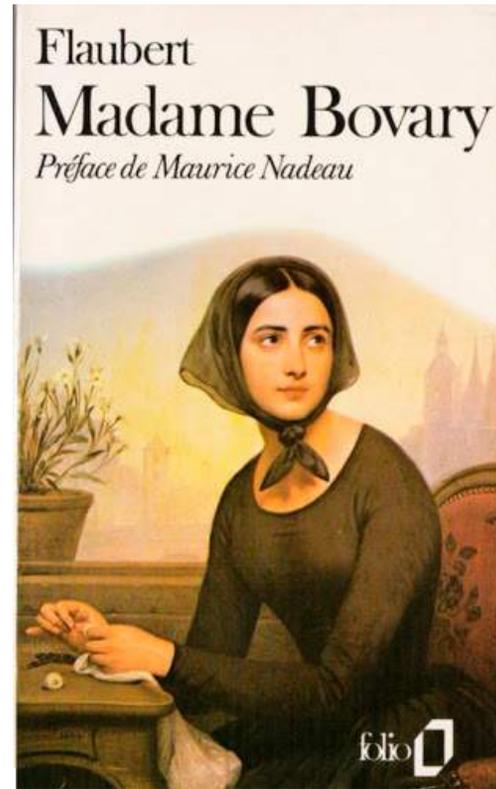


Imagen 7: *Madame Bovary*. Cubierta del libro. La imagen procede de la obra *Rigolette busca divertirse en ausencia de Germain* de Joseph-Desiré Court (Ruán, 1797-París, 1865) de 1844. Se inspira en la novela entregada como folletín "Les mysteres de Paris" de Eugene Sué (París, 1894-1875), una de las preferidas de Emma Bovary según Flaubert.

aspiraciones desmesuradas y obsesivas y las condiciones reales o materiales de la existencia. El choque deriva en un disgusto crónico que se intenta reparar con la evasión, cuyo único efecto es acentuarlo, y que en la novela culmina con la única huida definitiva.

Emma

Emma Roualt, hija de un próspero granjero y huérfana de madre, poseía una enorme y vehemente imaginación. Educada en un convento, su primera pasión fue la religiosa, al punto de pretender tomar los hábitos.

364

Comprendía perfectamente el catecismo y era la que siempre contestaba a las preguntas difíciles del señor vicario. Encerrada de continuo en la tibia atmósfera de las clases y entre aquellas mujeres de blanco cutis, portadoras de rosarios con cruces de cobre, fue suavemente adormeciéndose en la mística languidez que se exhala del incienso de los altares, de la frescura de las pilas de agua bendita y del resplandor de los cirios (Flaubert, 2004, p. 20).

Oprimida por el cerco patriarcal, se casó con Charles Bovary, un medicucho con quien se instaló de manera sucesiva en comarcas rurales, próximas a Rouan. Llenaba una vida insignificante y profundamente aburrida reemplazando con su imaginación el brillo ciudadano nutrido por novelas, chismes de la high society, publicidades y figurines que llegaban a la periferia y constituían, para ella, una vida teatralizada, una imaginería donde se movía con comodidad, muy alejada de la realidad que la circundaba.

Se suscribió a “La Canastilla”, revista de señoras, y a la “Sífide de los salones”, devorando, sin que le fuera nada, el relato de todos los estrenos, carreras y reuniones, e interesándose en el debut de una cantante o la apertura de una tienda. Conocía las modas, las direcciones de los buenos modistos, los días de bosque y los de ópera. Estudió en las obras de Eugène Sué las descripciones de los mobiliarios y leyó a Balzac y a George Sand, buscando en ellos calmantes imaginarios para sus avideces personales (Flaubert, 2004, p. 229).

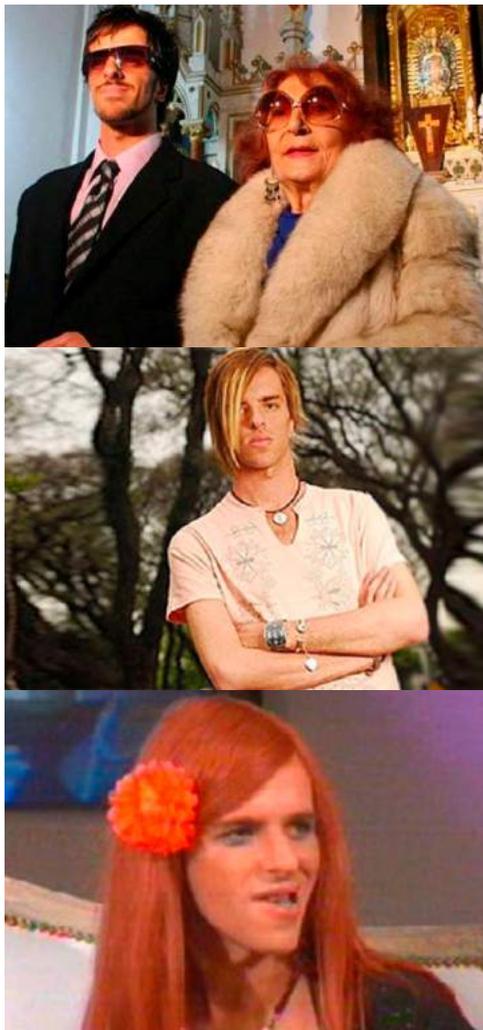
Flaubert nos la muestra con sus vestidos copiados de París, cuidando de no ensuciar sus ruedas con el barro de las calles. Lhereaux, un vendedor que deambulaba con su mercancía por los pueblitos rurales, la proveía de artículos que le eran indispensables (un manguito, un género, un adorno, unos encajes y luego regalos para sus amantes). El mercachifle actuaba como un mefisto que captaba su insatisfacción y la incitaba al lujo y a las deudas para superarla. En su primera venta, la señora Bovary se resistió y dijo que no necesitaba nada.

El señor Lheureux sacó entonces, muy delicadamente, tres chales argelinos, varios paquetes de agujas inglesas, un par de zapatillas de junco, y finalmente, cuatro hueveras con caladas cinceladuras hechas por presidiarios. (...) -¿Qué precio tienen?- Una insignificancia; pero no corre prisa; ya pagará cuando pueda: no estamos entre judíos. (...) el dinero es lo que menos me preocupa... Cuando lo necesite podré proporcionárselo (Flaubert, 2004, p. 255).

Las permanentes adquisiciones en las que incurre luego, se trasladan a deudas pero no satisfacen su fantasía, que pronto se encauza en el erotismo, lo que la empuja al adulterio y a sucesivos amantes. Su oscuro cabello, tanto como sus ojos, la acompañaban en sus transformaciones. “Con frecuencia variaba de peinado, y así peinábase unas veces a la manera china, otra con rizos flojos, otras con trenzas, y hasta llegó a sacarse la raya a un lado y a recogerse el pelo atrás como un hombre” (Flaubert, 2004, p. 267).

Esa transgresión, “sacarse la raya” significaba contravenir la norma dictaminada para la mujer “honesta” en la época. Las señoras campesinas, las mujeres de notarios, médicos, farmacéuticos y otros notables utilizaban, como en París, una raya en el medio de la cabeza que definía dos *bandeaux* que se recogían en la nuca con un moño o trenza. Sacar la raya del medio y colocarla a un lado era imitar a los hombres, al menos en su peinado. “Se hubiera dicho que un artista moderno había colocado en su nuca la trenzada mata de su cabellera, que anudábase abundantemente y en modo descuidado, conforme a los azares del adulterio, que desbaratálos a diario” (Flaubert, 2004, p. 307).

Finalmente, acorralada por sus deudas y abandonada por todos (menos por el pobre Charles, quien la amaba vehementemente y con quien había tenido una hija, Berthe, a la que ignoraba), recurrió al suicidio.



Imágenes 8, 9 y 10: Las transformaciones de Reinaldo.

Reinaldo

Reinaldo Wabeke (s/d, 1983) se hizo famoso en los *mass media* porteños en 2007, cuando contrajo matrimonio con Adelfa Volpes, quien falleció durante su luna de miel en Río de Janeiro a raíz de un paro cardiorrespiratorio. Su flamante y efímera cónyuge le llevaba sesenta años de edad al viudo; este buscó elaborar su duelo retirándose a un pueblito en la provincia de Santa Fe, acompañado por cuatro perritos, un gato y su novio, donde se dedicó a la sencilla vida campestre y a la práctica del nudismo. En agosto de 2010 se casó con Cristian Moreira, pre-candidato a la Nueva Izquierda del Senado santafesino. El nuevo matrimonio también fue fugaz; duró un mes, según Reinaldo por causa de las constantes infidelidades del político.

Fue entonces que ingresó mediante la transformación de su cabellera a la *communitas flogger*, tribu urbana de moda entonces junto con los *emos*. Los *floggers* se dejaban crecer un flequillo largo tirado hacia un costado, que era su rasgo distintivo y de pertenencia más relevante. Como signo de distinción, Reinaldo se lo decoloró y tiñó de rubio.

Bastante más adelante, irrumpió en el programa de TV “Intrusos” como mujer, con el auxilio de una peluca lacia rojiza que le llegaba hasta los hombros. Poco se supo después de él/ella, hasta que hoy, 9 de abril de 2020 en que escribo, se publicó en *Infobae* que Reinaldo reapareció como noticia, esta vez como narcotraficante. En efecto, lo descubrieron con cinco kilogramos de cocaína encima.

Yo

Como Emma y Reinaldo, vivo en imagerías que yo mismo construyo y soy algo adictivo, principalmente a la belleza. Quizás los libros que leí alteraron mi conexión con la realidad, como le había sucedido ya a Don Quijote con los textos de caballería, y a Emma con las novelas románticas.

En muchas etapas de mi vida, llevé diarios íntimos. Uno de ellos, escrito en Valencia entre enero y junio de 1998, me servirá como fuente para ponerme en contacto con ellxs a través de la transformación por el cabello.

Mi pelo, constructo social, pasó por las siguientes etapas de transformación: Rulos: 0-5 años; estirado con gomina “Lord Chesheline”: 6-13; peine-navaja + spray “Alerta” + toca: 13-15 años; alisados químicos + toca (producto: “Defrisant”): 15-17 años; alisados transitorios + toca + secador: 16-18 años (producto: “Quitaond”); Afro look: 19-25 años; Corte méche a méche: 25-30 años; “romano” muy corto: 30-35 años; alisado profesional + gorro o pañuelo después de lavarlo o al dormir: 35-40 años; alisado con formol + gorro o pañuelo + adicción a la marca de shampoo “Sebastian” (made in USA) 40-45 años; alisado queratinizado + gorro: 41 años hasta la actualidad.

Las intervenciones de la cultura acompañan nuestra existencia, a menudo en rituales iniciáticos donde se realizan las transformaciones, y ponen en evidencia lo transitorio de todo lo que nos concierne. Un ejemplo en nuestra sociedad es el proceso de escolarización que nos exige presentaciones del *self* congruentes con los “grados” que atravesamos. La cabellera, modificable y moldeable por excelencia, es uno de los signos más afectados por el mandato. Mis rulos originales tuvieron así que someterse a la gomina, que acompañó mi ingreso a la educación primaria, lo mismo que el uso de pantalones largos a la secundaria.

Más adelante, gran parte de las transformaciones que tuvieron su inicio en ese momento, las realicé en lo que se conocía como “instituto de belleza” (ahora es más frecuente el término *spa*). En Villaguay, mi ciudad natal, mi madre Nucha instaló a fines de la década de 1960 “Amica”, un *must* para las mujeres acomodadas, en la calle principal, a metros del cine teatro “Emilio Berisso”. Tenía diferentes secciones (peluquería, manicuría, tratamientos faciales, etc.), y una boutique de avanzada donde se vendían prendas y bijouterie provenientes de Buenos



Imagen 11: Cuatro años, antes del proceso de escolarización. Fotografía de P. L. Raota (Presidencia Roque Sáenz Peña, 1934-Buenos Aires, 1986).

Aires, lo mismo que algunxs de lxs especialistas (como Rubens, el *coiffeur*; los turnos para cada una de sus visitas en tren se solicitaban con mucha anticipación). Cuando el local permanecía cerrado, yo aprovechaba y me ponía en la cabeza litros de *Quitaond*, unas ampollas de vidrio transparente de aspecto medicinal, con un líquido azul en su interior. Luego, con la testa aplastada por un gorro de goma, me sumergía en esos secadores donde unx metía la cabeza y permanecía sentadx, muy conforme tanto por la satisfacción de la adicción como por la sumisión a la disciplina (o tortura) que exige para nosotrxs la belleza, que es sinónimo de vida y de muerte. La imaginiería desplegada en el negocio, con sus mamparas amarillas translúcidas y sus gruesos cortinados, espejos y asientos anaranjados, hubiera sin duda complacido a Emma.

A modo de conclusión

He revisado la teoría social concerniente al cuerpo desde la segunda mitad del siglo XX, tomando como arranque —con algunas referencias anteriores en el tiempo— la década de 1970, con el desplazamiento del estructuralismo y el interés por el cuerpo y la experiencia. Eso me ha permitido pensar en mi propio cuerpo vivido en relación con otros que conozco y sigo a través del tiempo, de los que interpreté metonímicamente, más que el rostro, su “marco”: la cabellera.

Consideré los cuerpos inseparables de la *performance* y la experiencia, y los trabajé con los conceptos de imaginiería (referida a escenificaciones performáticas) y de bovarismo, un trastorno mental que yo, como Flaubert, tomé como un exceso de fantasía peligrosamente

próxima al desinterés y disgusto por la vida real. Allí, en ese territorio incierto creado por la imaginación, anudé las historias de tres personajes, uno ficcional, otro mediático y otro real, que soy yo mismo. Siento que la principal razón que me llevó a incluir mi propio cuerpo en el texto, ha sido la afinidad que siento con Emma desde hace años, y la diversión que me producen los sucesivos estadios mediáticos del viudo, divorciado, transexual y narcotraficante. Opino que Reinaldo, a quien sigo hace ya trece años, sufre también de bovarismo, y que ello lo impulsa, como a Emma y como a mí, a buscar lo imposible a cualquier precio. En mi caso, el pelo lacio. Lxs tres proyectamos en cuerpo y entorno vehementes anhelos de fantasía, y construimos imaginerías para dotar de sentido una vida vulgar que no nos interesa. La norma social repele y condena transformaciones como las nuestras, dado que da por cerrados nuestros cuerpos por razones etarias, morales y de género. Sin embargo, la transitoriedad se confunde en nuestra percepción con la permanencia, y la moda (que incluye en nuestra cultura la cabellera) es el principal símbolo de esa fusión.

Emma, Reinaldo y yo encontramos en la construcción del estilo personal el limen entre realidad y ficción y entre lo erótico y lo tanático, pues por definición el pleno auge (y atractivo sexual) del estilo contiene ya su obsolescencia. Es en cierto modo un *memento mori*, ya que toda moda es efímera y eso ya lo saben lxs entendidxs en su auge o *furor*.

Quizás pretendemos alejar la muerte sometiéndonos a los caprichos de la pura actualidad como elección, aún a sabiendas que este salvataje es inmediato y transitorio y que caducará, como nosotrxs.

La moda, que dibuja palimpsestos en nuestros cuerpos, se extiende de modo contagioso en nuestros entornos, que poblamos de imaginerías donde actuamos y evadimos lo externo. Construimos escenografías estetizadas, amparadxs, en las cuales aguardamos en vano, — atrapadxs sin remedio— nuestra conversión de crisálidas en mariposas de exótico diseño y bellos colores.



Imagen 12: Seis años, ya alumno de la escuela "Martiniانو Leguizamón" de Villaguay. Fotografía de P. L. Raota.

Definimos la vida a partir de *performances* cotidianas, que permiten dar cuenta del dinamismo y el cambio sin los cuales ni nosotros ni la cultura existirían.

La cultura es creada de un tiempo a otro, pero es actuada todo el tiempo. Una vez que es creada, la performance constante mantiene la cultura viva. Hacer la cultura es una performance, tanto en nuestro trabajo, como en los rituales o preparando una comida. La cultura puede ser almacenada en forma de artefactos y escritos; puede ser recordada en la cabeza de las personas. Pero para ser cultura viva, ésta tiene que ser actuada constantemente (Bohannon en Palmer y Jankowiak, 1996, p. 58).

Bibliografía

- Austin, J. (1927). *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós.
- Bajtín, M. (1995). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Bajtín, M. (2005). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Baxandall, M. (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Baxandall, M. (1996). *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Berger, J. (1984). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Crow, T. (2002). *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal.
- Boime, A. (1994). *Historia social del arte moderno: 1. El arte en la época de la Revolución 1750-1800*. Madrid: Alianza.
- Bornay, E. (1994). *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra.
- Bourdieu, P. (2012). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bruner, J. (2004). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Gedisa.
- Buck Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*.

Madrid: La Balsa de la Medusa.

Butler, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

Chartier, R. (1994). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Dreyfus, H. y Rabinow, P. (2001). *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

372

Elias, N. (1998). *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Flaubert, G. (2004). *Obras completas: Madame Bovary (tomo I)*. Madrid: Aguilar.

Foucault, M. (1974). *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.

Foucault, M. (1979). *Historia de la locura en la Época Clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (1992). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.

Foucault, M. (1990). *Historia de la sexualidad*. Madrid: Siglo XXI.

Geertz, C. (1987). *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa.

Geertz, C. (1990). *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.

- Freud, S. (1992). *Obras completas: La transitoriedad* (vol. 14). Buenos Aires: Amorrortu.
- Garganta, M. y Forcade, V. (Dir.) (1956). *Biografía y escritos de San Vicente Ferrer*. Madrid: OP.
- Giddens, A. (1995). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra.
- Goffman, E. (2009). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Knauff, B. (1992). Imágenes del cuerpo en Melanesia. En M. Feher, Naddaff, R. y Taz, N. (Eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* (Tomo III) (pp. 1999-278) Madrid: Taurus.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Goff, J. (1986). *Los intelectuales de la Edad Media*. Barcelona: Gedisa.
- Marcuse, H. (1983). *Eros y civilización*. Madrid: Sarpe.
- Marin, L. (1992). El cuerpo del poder. En M. Feher, Naddaff, R. y Taz, N. (Eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* (Tomo III) (pp. 420-448). Madrid: Taurus.
- Mauss, M. (1979). *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos.
- Merleau-Ponty, M. (1976). *La estructura del comportamiento*. Buenos Aires: Hachette.
- Merleau-Ponty, M. (2013). *La fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Nusenovich, M. (2017). De sombreros y cosméticos. Industrias embellecedoras del cuerpo en la Exposición Nacional de 1871. *Avances*, (26), pp. 223-239.
- Palmer, G. y Jankowiak, W. (1996). Performance and Imagination: Toward an Anthropology of the Spectacular and the Mundane. *Cultural Anthropology*, 11(2), pp. 225-258.
- Riegl, A. (1980). *Problemas de estilo*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Synnot, A. (1993). *The Body Social. Symbolism, Self and Society*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.
- Turner, V. (1988). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
- Wilde, O. (2004). *El retrato de Dorian Gray*. En *Obra Completa*. Madrid: Aguilar.
- Williams, R. (2001). *Cultura y sociedad. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Williams, R. (1982). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.

Cómo citar este artículo:

Nusenovich, M. (2021). Emma, Reinaldo y yo. El cabello en el arte, la teoría y la vida cotidiana. *AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33516>.

2021

—



Universidad
Nacional
de Córdoba