

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

REVISTA DE ARTES N° 31, 2022

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



Universidad
Nacional
de Córdoba

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 31 / 2022

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.

Dra. Clarisa Pedrotti - 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, 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.
- Téc. / Prof. Valentina Goldaj (Corrección de textos) - Trabajadora independiente, Argentina.
- Tec. Marina Fernández (Diseño y maquetación) - Trabajadora independiente, Argentina.
- Lic. Florencia del Río (Diseño y maquetación) - Trabajadora independiente, Argentina.

Autoridades

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

DECANA: Mgter. Ana Mohaded

VICEDECANO: Lic. Federico Sammartino

DIRECTORA CEPIA: Lic. Carolina Cismondi

Comité de Referato

- Dra. Verónica Daniela Aguada Berteá - Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional de La Rioja, Argentina.
- Dra. Silvia Leonor Agüero - Universidad Nacional de Tucumán, Argentina.
- Mgter. José María Aguirre - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. Gabriela Aguirre Visconti - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. Ana Sol Alderete - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dr. Mauro Alegret - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. María Bibiana Anguio - Universidad Nacional de La Plata / Universidad Nacional de las Artes, Argentina.
- Dra. Paulina Liliana Antacli - Universidad Nacional de La Rioja / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Mgter. Cipriano Argüello Pitt - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Adriana Beatriz Armando - Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
- Lic. Ana Luisa Bondone Fernández - Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Provincial de Córdoba, Argentina.
- Mgter. Tomás Ezequiel Bondone - Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Provincial de Córdoba, Argentina.
- Dra. Mabel Brizuela - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. Jimena Castillo - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Carolina Cismondi - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dr. Marcelo Comandú - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dr. Oscar Pablo Di Liscia - Universidad Nacional de Quilmes, Argentina.
- Dra. María Cristina Dimatteo - Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina.

- Dra. Patricia Favre - Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.
- Mgter. María Victoria Ferrara - Universidad Nacional de La Rioja, Argentina.
- Dra. María Elena Ferreyra - Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional de Villa María, Argentina.
- Esp. Rodrigo Fierro - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dr. Pablo Martín Freiberg - Universidad Nacional de las Artes, Argentina.
- Mgter. Marta Fuentes - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. María Verónica Galfione - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)/ Universidad Nacional del Litoral / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dr. Pablo Genero - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. Mariana Giordano - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad Nacional del Nordeste, Argentina.
- Dra. Alejandra Soledad González - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Mgter. David González - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. Georgina Gluzman - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad de San Andrés, Argentina.
- Mgter. Celina Hafford - ICOM-Consejo Internacional de Museos / Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional del Litoral / Universidad Nacional de Tucumán, Argentina.
- Dr. Esteban Alejandro Juárez - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. María Fernanda Libro - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. Fwala-lo Marin - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Provincial de Córdoba, Argentina.
- Dra. Daniela Martin - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. Fabiana Martínez - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

- Mgter. Adriana Miranda - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dr. Manuel Molina - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Mgter. María Dolores Moyano - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Prof. Walter N. Musich - Universidad Nacional de Entre Ríos / Universidad Autónoma de Entre Ríos, Argentina.
- Mgter. María Paulinelli - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. Marta Penhos - Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Mgter. Joaquín Peralta - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. María Alejandra Perié - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dr. Hugo Daniel Peschiutta - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dr. Sergio Patricio Noé Poblete Barbero - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dr. Juan Francisco Sans - Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín / Universidad Central de Venezuela, Venezuela.
- Dra. Marina Tomasini - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dr. Mauricio Tossi - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Dra. Ximena Triquell - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Mgter. Hernán Gabriel Vázquez - Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Argentina.

11 EDITORIAL**ARTÍCULOS****17** PERFORMATIVIDAD ESPECTRAL. MANIFESTACIONES FANTASMALES EN LA OBRA DE GRACIELA SACCO

Jesús Antuña

35 EL PESO DE LOS BITS: ESTRATEGIAS DE RE-MATERIALIZACIÓN DEL ARTE POSTDIGITAL

Andrés Belfanti

51 NAVEGANDO ENTRE LA PRECARIEDAD Y LA PROFESIONALIZACIÓN: PARADOJAS Y TENSIONES EN EL CAMPO DE LAS ARTES ESCÉNICAS AUTOGESTIVAS

Ana Laura López y Sabrina Cassini

71 COLECCIONISMO Y PATRIMONIO: EL CASO DEL MUSEO JUAN B. CASTAGNINO DE ROSARIO

Julieta Cebollada

91 DISTOPÍAS PARA UNA ACADEMIA EN CUATRO NOVELAS ARGENTINAS (DE SANTIS, JITRIK, AIRA Y VANOLI)

Liliana López

109 ESTADOS SUTILES, LO IMPENETRABLE

Amalia Soledad Martínez

129 LA POTENCIA DE SEDUCCIÓN. REDES EXHIBITIVAS DE LA FOTOGRAFÍA EN BUENOS AIRES DURANTE LOS NOVENTA

Juliana Robles de la Pava

151 SALONES MUNICIPALES EN CÓRDOBA (1941-1945). ARTE, CRÍTICA Y POLÍTICA

María Cristina Rocca y Carolina Romano

171 FERVOR HISTÓRICO, DEVOCIÓN POR LAS TRADICIONES E IMAGINACIÓN DE ARTISTA. DANZAS TRADICIONALES Y ARTES PLÁSTICAS BAJO LA EXPANSIÓN DE LOS ESTUDIOS FOLCLÓRICOS EN ARGENTINA

Luciano Rondano

193 LA PRESENCIA DE LO POLÍTICO EN LA ESTÉTICA NEOKITSCH DE UN TEXTO VISUAL DE OMAR SCHILIRO

Daniela Saco

213 FUTURO, IMPERFECTO. CRISIS, DESAFÍOS Y OPORTUNIDADES DEL TEATRO DE TUCUMÁN FRENTE A LA PANDEMIA DEL COVID-19

Pablo Salas Tonello

233 HABITAR EN RED: UN ESTUDIO SOBRE PRÁCTICAS MUSICALES COLECTIVAS

Andrea Sarmiento y María Belén Silenzi

251 HAMLET O LA RACIONALIDAD DEL TEDIO

Fabián Humberto Zampini

ENSAYOS

267 UNA APROXIMACIÓN AL ESPACIO Y EL TIEMPO EN LA MODERNIDAD COLONIAL

Juan Arrieta

317 FIN DE CIUDAD: BIOGRAFÍA PLÁSTICA DE ALDO MAGNANI

Guillermo Fantoni

345 ARTE CONCRETO Y ARQUITECTURA. UN NUEVO CONCEPTO DE ESPACIO

Natalia Destéfanis y Fernando Fraenza

385 ESCRIBIR EN CRISIS, LEER EN PANDEMIA: LOS LLANOS DE FEDERICO FALCO

María Elena Legaz

403 GESTOS SOLEMNES Y ACCIONES FESTIVAS: PUGNAS POR LA LEGITIMIDAD CULTURAL A COMIENZOS DEL SIGLO XX

Lorena V. Mouguelar

443 DE LILITH A LULÚ. LA "MALDAD FEMENINA" EN LA CULTURA Y LAS ARTES

Marcelo Nusenovich

EDITORIAL

Esta edición especial de *Avances* no se corresponde con las ponencias y los ensayos que recibimos y discutimos anualmente en las Jornadas de Investigación del CePIA (Centro de Producción e Investigación en Artes) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Por razones por todxs conocidas, el encuentro no pudo materializarse en el año 2021.

El material que presentamos a continuación es la respuesta a la convocatoria lanzada especialmente para este número de la revista; fue sometido a la evaluación habitual, consistente en un doble referato a ciegas, y proviene, como es nuestra tradición, de importantes centros de investigación nacionales: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Secretaría de Ciencia y Tecnología (SECYT), Universidad Nacional de las Artes (UNA), Universidad de Buenos Aires (UBA), Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Universidad Nacional de Río Negro (UNRN), Universidad Nacional de Rosario (UNR), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), Universidad Nacional de Villa María (UNVM) y Universidad Provincial de Córdoba (UPC). La selección tuvo como resultado trece artículos y seis ensayos. Y en esta ocasión damos también la bienvenida a la Dra. Clarisa Eugenia Pedrotti, quien se integra a partir de ahora a nuestro equipo editorial.

Como siempre en este esfuerzo que ya lleva un cuarto de siglo de continuidad, ofrecemos aquí la reunión de diferentes textos vinculados por cuestiones comunes (disciplinares, temáticas, metodológicas) en grupos que no tienen otro objeto que contribuir a una rápida comprensión de los problemas tratados.

El primer eje atraviesa trabajos que interpretan problemas sociales y políticos relacionados con la exhibición, el coleccionismo y el carácter documental de obras visuales.

En “Estados sutiles, lo Impenetrable”, la Mgter. Amalia Soledad Martínez (UNC) analiza el proyecto “Del Impenetrable a Londres”, representante de nuestro país en la segunda Bial de Diseño de la capital inglesa. El objetivo de este fue otorgar visibilidad al textil artesanal del pueblo wichi realizado por mujeres y ocultado por la imposición de concepciones occidentales y racionalistas.

El trabajo de la Lic. Julieta Cebollada (UNR) se titula “Coleccionismo y patrimonio: el caso del Museo Juan B. Castagnino de Rosario”. Su indagación se centra en el periodo de 1910-1940 en el que, a través de la fundación del Museo Municipal de Bellas Artes Juan Bautista Castagnino en 1937 y de la conformación de su colección, se analizan ciertos procesos sociales y políticos.

La Mgter. María Cristina Rocca y la Mgter. Carolina Romano (UNC) publican su trabajo “Salones municipales en Córdoba (1941-1945). Arte, crítica y política”, en el que proponen una lectura de los Salones municipales cordobeses en la primera parte de la década de 1940, que tuvieron una importancia fundamental en la creación del Museo Municipal en 1943. Analizan el contexto político provincial marcado por el gobierno de Amadeo Sabattini, coincidente con la institucionalización del campo artístico y los debates en torno a lo que se definía como “arte nuevo”.

En el artículo “Fervor histórico, devoción por las tradiciones e imaginación de artista. Danzas tradicionales y artes plásticas bajo la expansión de los estudios folclóricos en Argentina”, el Lic. Luciano Rondano (UNR) se centra en la relación entre las artes plásticas, las danzas folclóricas y el trabajo de reconstrucción visual de estas realizado por diferentes artistas, entre otros, por Aurora de Pietro. Así, propone un recorrido que da cuenta del influjo que tuvo para de Pietro la indagación en la obra de los pintores viajeros del siglo XIX como fuente para la elaboración de una serie de estampas publicadas en la década de 1940. El autor explica que estas imágenes trascendieron el mundo de la cultura impresa y participaron en el circuito del arte.

Planteamos el segundo eje en torno a tres trabajos que esbozan diferentes problemas y situaciones de tensión entre prácticas artísticas y políticas en la década de 1990.

La Mgter. Juliana Robles de la Pava (CONICET/UNTREF) presenta un texto dedicado a la interpretación de la fotografía y su difusión que se titula “La potencia de seducción. Redes exhibitivas de la fotografía en Buenos Aires durante los noventa”. Analiza la conexión entre lo fotográfico y las prácticas expositivas en Buenos Aires en la década menemista, tomando

algunos casos representativos que plantearon otros espacios y debates sobre la presentación de la fotografía en relación con la materialidad del medio.

Por su parte, la Lic. y Prof. Daniela Saco (UBA) comparte su texto “La presencia de lo político en la estética *neokitsch* de un texto visual de Omar Schiliro”. En él interpreta la connotación negativa del término *light*, surgido de la valoración de ciertas producciones artísticas vinculadas a la actividad en la década de 1990 de la Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, dependiente de la UBA, que fue calificada como carente de compromiso político, banal y decorativa. La autora percibe en las críticas más recientes el énfasis puesto en la biografía de lxs agentes. Como alternativa, propone un análisis de “Sin título” (1993) de Omar Schiliro, a partir de conceptos y perspectivas analíticas políticas y textuales.

En “Performatividad espectral. Manifestaciones fantasmales en la obra de Graciela Sacco” el Lic. Jesús Antuña (UNR/CONICET) interpreta la obra de Graciela Sacco desde el concepto de “performatividad espectral”, un modo de caracterizar el tratamiento del cuerpo a través de imágenes de archivo. El análisis se concentra en sus series *Bocanada* y *Cuerpo a Cuerpo*, que fueron exhibidas en la 23° Bienal de San Pablo en 1996 y significaron el ingreso de la artista al circuito internacional. El autor propone fundamentar continuidades y rupturas con respecto a las vanguardias de la década de 1960.

Hemos reunido otro grupo de tres trabajos atravesados, parafraseando al Lic. Antuña, por la espectralidad (y materialidad) de la pandemia.

El Mgter. Pablo Salas Tonello (UNSAM/CONICET) presenta “Futuro imperfecto. Crisis, desafíos y oportunidades del teatro de Tucumán frente a la pandemia del Covid-19”. Plantea la temática de la actividad teatral tucumana en el contexto prepandémico marcada por la falta de reconocimiento y las demandas del sector frente al Estado. Con ese precedente, analiza la situación teatral local durante el primer año de la pandemia, contribuyendo a debates sobre las artes del espectáculo en ese período.

En “Navegando entre la precariedad y la profesionalización: paradojas y tensiones en el campo de las artes escénicas autogestivas”, la Lic. Ana Laura López (UBA) y la Lic. Sabrina Cassini (UNTREF) analizan la precariedad de las condiciones de producción planteadas hegemonícamente por el neoliberalismo, donde la autoexplotación por parte de lxs propixs agentes es una práctica recurrente. De ese modo, la tensión precarización/profesionalización es interpretada en la paradoja mayor libertad/autoexplotación en las prácticas escénicas

“emergentes” de Buenos Aires. Las autoras dan cuenta de la repercusión del contexto de emergencia sanitaria por COVID-19, evidenciando ciertas inconsistencias.

“Habitar en red: un estudio sobre prácticas musicales colectivas” es el trabajo que comparten en esta oportunidad con nosotrxs la Mgter. Andrea Sarmiento (UNC) y la Prof. María Belén Silenzi (UNC). Las autoras toman como objeto de estudio ciertas prácticas musicales colectivas, a las que caracterizan como experiencias de aprendizaje realizadas de manera informal entre pares. Su interés está depositado en la observación socioantropológica del modo en que lxs agentes se involucran y desenvuelven en estos espacios holísticos y las posibilidades de implementación de esa dinámica en contextos educativos formales, atravesados por políticas de aislamiento y distanciamiento social.

El Comité de Referato recomendó la publicación de un trabajo en el eje dedicado a reunir manifestaciones del arte digital. En “El peso de los bits: Estrategias de rematerialización del arte postdigital”, el Esp. Andrés Maximiliano Belfanti (UNVM/UPC) analiza nuevas formas de materialidad en el proceso de producción surgidas del arte postdigital, poniendo el acento en una propuesta que cuestiona ciertas nociones. Toma como caso dos obras argentinas que trabajan diferentes ideas desde las cuales pensar la materialidad.

El último eje que planteamos está dedicado al análisis y la crítica literaria. La Dra. Liliana López (UNA) publica “Distopías para una academia en cuatro novelas argentinas (De Santis, Jitrik, Aira y Vanoli)”. Su trabajo indaga en la distopía como herramienta crítica para la interpretación de ficciones argentinas contemporáneas mediante recursos como el cruce de géneros y la presencia de intertextos. Se centra en el análisis de dos tópicos: la metamorfosis y la locura.

Por último, en “*Hamlet* o la racionalidad del tedio” el Dr. Fabián Humberto Zampini (UNRN) se detiene en ciertos aspectos del vacilante y dubitativo personaje de Shakespeare, como su experiencia universitaria, el regreso a la corte danesa y la posposición de su venganza. Su hipótesis es que el escritor inglés estaría deconstruyendo, en su tragedia central, el imperativo ético de venganza.

En la sección Ensayos publicamos seis trabajos provenientes de la Universidad Nacional de Córdoba y la Universidad Nacional de Rosario.

Al Lic. Juan Arrieta (UNC) corresponde la autoría de “Una aproximación al espacio y el tiempo en la modernidad colonial”. Reflexiona acerca de diferentes conceptualizaciones espacio-temporales modernas, centrándose en la estética cartográfica y ciertas formalizaciones filosóficas. Su idea es que estas representan productos simbólicos de algunas organizaciones cognitivas del capitalismo moderno/colonial.

El Dr. Guillermo Augusto Fantoni (UNR) presenta su ensayo “Fin de ciudad: biografía plástica de Aldo Magnani” donde muestra al artista como una figura clave dentro de la modernidad de su ciudad, con su particular articulación entre realismo y geometría. Este diálogo, en su enclave estético y poético, merece según el autor la consideración de Magnani entre lxs productores visuales contemporáneos más destacados de Rosario, por su aporte al arte moderno local y nacional.

El ensayo “Arte concreto y arquitectura. Un nuevo concepto de espacio” es obra del Dr. Fernando Fraenza (UNC) y la Arq. Natalia Destéfanis (UNC). Realizan una lectura de la articulación entre artes visuales y arquitectura propuesta por el arte concreto. Para ello, indagan en las obras fundamentales de Tomás Maldonado y Ernesto Rogers la capacidad de redefinir el arte concreto en su reformulación de la categoría de “espacio”.

“Escribir en crisis, leer en pandemia: *Los llanos* de Federico Falco” es el título del trabajo de la Dra. María Elena Legaz (UNC). Propone la lectura de *Los llanos* de Federico Falco a partir de sus vínculos con textos canónicos de la literatura argentina del siglo XX, fundamentalmente con algunos de Héctor Bianciotti. Destaca que la escritura resulta paralela al trabajo en la huerta en un pueblo de campo y se propone como una alternativa de vida frente a la pandemia, en cuyos inicios se publica el libro.

La Dra. Lorena Mouguelar (UNR) ofrece a la consideración de lxs lectorxs su texto “Gestos solemnes y acciones festivas: pugnas por la legitimidad cultural a comienzos del siglo XX”. Su indagación se ubica hacia 1917, momento en que se conformó la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario para consolidar las instituciones artísticas locales, acción emprendida desde la alta cultura por reconocidas personalidades. Mouguelar analiza esa tarea contrastada con el escaso número de autores rosarinos en los primeros Salones, lo que suscitó una serie de reacciones, desde la conformación de una nueva agrupación de artistas y un salón alternativo hasta la organización de diferentes eventos para promover un arte más inclusivo.

El Dr. Marcelo Nusenovich (UNC) es el autor del quinto y último ensayo, al que ha titulado “De Lilith a Lulú. La ‘maldad femenina’ en la cultura y las artes”. Su trabajo propone la larga duración de la pervivencia de un fonema que aparece en la denominación de varios personajes femeninos ficcionales cuyo origen se ubica en Lilith, la primera mujer sublevada. Recorre las figuras de Lola y Lulú y el coágulo simbólico de la malignidad femenina en la imagen de la mujer fatal decimonónica en un contexto marcado por la dominación patriarcal.

Llegamos así al fin de la reseña de las ponencias y los ensayos publicados en esta edición.

Lxs editorxs agradecemos al CePIA por el apoyo brindado, así como al Comité de Referato y a lxs autorxs, verdaderos protagonistas de esta empresa editorial y académica.

Performatividad espectral. Manifestaciones fantasmales en la obra de Graciela Sacco

Spectral Performativity. Phantasmal choreographies in Graciela Sacco's work

Jesús Antuña

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Universidad Nacional de Rosario
Instituto de Estudios Críticos en Humanidades

Rosario, Argentina
jesuantunia@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/ddupaqs7l>

Resumen

En el siguiente trabajo quisiera acercarme a la obra de la artista Graciela Sacco a partir de una dimensión poco explorada que caracterizaré como *performatividad espectral*, observable en el tratamiento que la artista realiza del cuerpo humano a través de las imágenes de archivo. Se tratará de un acercamiento de tipo experimental a un aspecto particular que es transversal en la obra de Sacco, aunque nos concentraremos especialmente en sus series *Bocanada* y *Cuerpo a Cuerpo*, que exhibió en la 23° Bienal de San Pablo en 1996. Su participación en esta bienal marcó el ingreso de la artista en el circuito internacional, y fue la primera de una sucesión de invitaciones a bienales, como las de La Habana y Venecia, durante la década del noventa y comienzos del dos mil. Mi interés particular en esta exposición responde a la necesidad de pensar la producción artística durante la década del noventa, considerando las continuidades y rupturas de su obra con respecto a las vanguardias de la década del sesenta.

Palabras claves

Graciela Sacco, Espectralidad, Performance, Imágenes

Abstract

In the following paper I would like to approach the work of the artist Graciela Sacco from an unexplored dimension that I will characterize as spectral performativity, observable in the artist's

treatment of the human body through archival images. This will be an experimental approach to a particular aspect that is transversal in Sacco's work, although we will concentrate especially on her series *Bocanada* and *Cuerpo a Cuerpo*, which she exhibited at the 23rd São Paulo Biennial in 1996. Her participation in this biennial marked the artist's entry into the international art scene and it would be the first of a succession of invitations to biennials during the 1990s and early 2000s, such as Havana and Venice. My particular interest in this exhibition responds to the need to think about her artistic production during the nineties, considering the continuities and ruptures of her work with respect to the avant-garde of the sixties.

Key words

Graciela Sacco, Spectrality, Performance, Images

I. Breve presentación: Dos cuerpos (o el cuerpo y su espectro)

Hay múltiples formas de tener un cuerpo. Múltiples formas de hacerse con uno, de habitar espacios de transición, de experimentar sus potencias y de relacionarse con su archivo. Porque el cuerpo, además de todo, es un archivo. En la postdictadura argentina las manifestaciones artísticas que trabajan sobre o a partir del cuerpo suelen estar atravesadas por ese archivo, tanto por los traumas propios, por los cuerpos faltantes como por el temor hecho carne. La producción de subjetividades propias del neoliberalismo, de la cual las dictaduras latinoamericanas constituyen su lado oscuro, la violencia que lo funda y que lo establece como un laboratorio experimental, se erige sobre la captura de las fuerzas vitales, sobre la imposición del miedo. Como señala Suely Rolnik (2019) “es de la propia vida que el capital se apropia; más precisamente, de su potencia de creación y transformación en la emergencia misma de su impulso –es decir, en su esencia germinal–” (p. 28). La producción de cuerpos en torno al temor y a la captura de las fuerzas vitales capaces de producir mundos alternativos escapa del periodo dictatorial organizando las formas democráticas contemporáneas. En los albores del año 2000, cuando habían transcurrido casi veinte años desde la recuperación democrática, el filósofo León Rozitchner (2003) afirmaba que “la nuestra es aún una democracia aterrorizada; su ley originaria, la del terror y las armas, sigue todavía vigente como ley interiorizada en cada ciudadano, espada que pende siempre sobre nosotros, siempre presente” (p. 79). Ticio Escobar señala un aspecto similar en el caso de Paraguay, en donde la dictadura eterna de Alfredo Stroessner impregnaba el tejido social del Paraguay contemporáneo, tanto a nivel económico como social y cultural. En un intercambio realizado entre el 2007 y el 2008 con el crítico y curador Kevin Power, Escobar (2015) señalaba:

Pasados casi veinte años desde su derrocamiento, uno advierte que los trastornos que dejó la dictadura fueron mucho más graves de lo que parecían en su momento. No me refiero sólo a experiencias traumáticas relacionadas con el dolor y el miedo, sino al sistemático trabajo de deshilachado del tejido social que emprendiera la dictadura como política definida y eficiente (p. 171).

Lo que deja la dictadura es mucho más que los cuerpos desaparecidos, violentamente ausentados, posee como un espectro el cuerpo de los vivos que deben volver a asumir sus propias fuerzas vitales para trabajar con ese fantasma. Quizá sea por esto que el cuerpo es una

noción central para pensar el arte político postdictatorial en Latinoamérica. Al menos desde *El Siluetazo* es a través del cuerpo y su imagen que se articula un arte político, particularmente el reclamo por la aparición con vida de los cuerpos desaparecidos. No me refiero solo a la silueta de esos cuerpos, una silueta de características más bien espectrales que, como señala Roberto Amigo (2008), “tienen una relación conflictiva con ‘la silueta policial’: el contorno del cuerpo de un abatido realizado con tiza para señalar el lugar que ocupaba una vez retirado el cadáver” (pp. 210-211), sino al cuerpo de los participantes de la producción artística, tanto artistas como manifestantes, que prestaron el cuerpo para que sobre él sean dibujadas las siluetas. Si *El Siluetazo* puede ser considerado una manifestación central y temprana en la utilización del cuerpo, realizada poco tiempo antes de la recuperación democrática, otras prácticas artísticas, aparentemente menos vinculadas a reclamos políticos, concibieron al cuerpo como un campo de batalla. Articuladas en torno a la fiesta y al *under*, estas prácticas concibieron al cuerpo como un lugar de afirmación, exploración y experimentación, pretendiendo deshacerse del legado represivo de la dictadura militar. Como señala Rodrigo Alonso (2015):

Exorcizando, quizás, las ausencias que marcaron los años de la dictadura, en los noventa el cuerpo es un espacio de plena afirmación. Un campo de batalla. Un terreno que expresa los deseos y los inconformismos mediante marcas que son al mismo tiempo visual y simbólicamente elocuentes (p. 7).

Este espacio de plena afirmación o exorcismo, espacio eminentemente nocturno aun cuando tenga lugar durante el día, es paralelo –más allá de sus diferencias estéticas y conceptuales– a aquellas prácticas que se articulaban en torno al reclamo por los cuerpos desaparecidos. La liberación sexual, así como las manifestaciones del *under* son propias de la salida de un régimen represivo. La experimentación que proponen esos cuerpos se construye en torno a un archivo de censura y represión impuesta y autoimpuesta. El cuerpo es un campo de batalla en donde se exploran los deseos, miedos y pérdidas, donde el trauma y la liberación encuentran un espacio de expiación.

Podríamos pensar un conjunto de obras de Graciela Sacco, especialmente las que realiza durante el primer lustro de la década del noventa, como un lugar en donde confluyen las problemáticas en torno al deseo, la mercantilización del cuerpo y el consumo, con una imagen deudora de las manifestaciones artísticas espectrales, quizá más propias de la década del ochenta, articuladas en torno a una política de la memoria y a un arte político. Pero Sacco,

lejos de exorcizar esas ausencias, las convoca. La artista rosarina pareciera haber aprendido una de las lecciones dictadas por Jacques Derrida (2012), aquella que dicta hablar con el espectro para “aprender a vivir con los fantasmas, en la entrevista, la compañía o el aprendizaje, en el comercio sin comercio con y de los fantasmas” (p. 12). Mientras que el cuerpo como afirmación aparece en la obra de Graciela Sacco, en su militancia, en las prácticas artísticas que realiza en el espacio urbano y en las referencias a la vanguardia artística de la década del sesenta; sus obras, sus imágenes, remiten a una estética espectral que liga su producción con estéticas como las de Doris Salceso y Óscar Muñoz, artistas que trabajan con imágenes de la violencia y la ausencia de los cuerpos en el contexto de violencia narco y paramilitar de Colombia. Son dos cuerpos, o un cuerpo y el fantasma, los que formulan una práctica artística que se traduce en la asunción de las fuerzas vitales –esas capturadas por el capital, como formula Rolnik– para ocupar la calle, y poblarla de fantasmas.

II. El cuerpo como afirmación

Graciela Sacco denominaba *interferencias* a sus intervenciones en el espacio urbano, intervenciones que realizó desde la década del noventa hasta el final de su vida en ciudades como Rosario, Buenos Aires, San Pablo, Venecia o Nueva York, entre muchas otras. Sobre las paredes y tapiales de las ciudades Sacco colocaba sus imágenes realizadas con la técnica heliográfica, que contrastaban con las imágenes publicitarias que cotidianamente son colocadas en esos espacios. Si las imágenes publicitarias se caracterizan por su color llamativo, por contener un mensaje orientado al consumo, el blanco y negro de las obras de Sacco generaban una dislocación en el paisaje urbano. Las interferencias de la serie *Bocanada*, que comienza a realizar en 1993, son montadas sobre publicidades no solo ligadas al consumo, sino también de campaña política, entre las que se destaca la de Carlos Saúl Menem para su reelección. Como señala Andrea Giunta (2000), en la obra de Sacco “el cuerpo es un parámetro que le sirve para medir diversas construcciones sociales del sentido” (s. d.), las imágenes en blanco y negro de bocas abiertas, fragmentos de cuerpos, contrastan con las imágenes publicitarias en donde se ven cuerpos lisos y atemporales de una década marcada por la espectacularización.

En el montaje entre cuerpos –o fragmentos– y publicidades de campaña política, las imágenes de Sacco podrían considerarse solidarias de las obras que también durante 1993

realizó Liliana Maresca en Buenos Aires, en las que es retratada por Marcos López mientras posa desnuda sobre imágenes de dirigentes políticos como Bill Clinton, Raúl Alfonsín, Carlos Menem y de militares como Jorge Rafael Videla. Mientras que es el propio cuerpo de Maresca el que se recuesta sobre las imágenes de estos dirigentes, poniendo al deseo en primer lugar, Sacco apela a un archivo de imágenes que se superponen con promesas de campaña, casi siempre incumplidas.

22 | Ambas series proponen una articulación entre imagen y *performance*. Si en el caso de Maresca podríamos hablar de un registro performático, o en todo caso de una foto-performance, en Sacco el término *performance* aparece en el discurso que la artista tiene sobre la propia obra. En particular, utiliza el término 'performance fotográfica'¹ para referirse a la serie que no solo realizará en el espacio urbano, sino que también transferirá, mediante la heliografía, sobre cucharas, cajas de fósforos, pequeñas postales y papeles. Las bocas parecen dislocarse, como si se tratara de gritos desencajados que reclaman por el hambre en una década marcada por el crecimiento exponencial de la pobreza. Podríamos pensar, además, que la obra plantea una relación entre aquello que sale de la boca –como el grito, la rebeldía– y lo que se introduce en ella –la comida– o su falta –la nada, el hambre–. Fue precisamente la acción de Sacco de mirarse reflejada en una cuchara al momento de comer lo que dio origen a la serie, cuando planteó una pregunta que se manifestará también en otras de sus series: “¿Quién se come a quién?”. El performativo aparece en la doble posibilidad de la boca, en el gesto de gritar y de comer, posibilidades de la boca que, como señala Fermín Rodríguez (2010) en referencia a *El entonado* de Juan José Saer se muestra “entre la divergencia entre lo que se come y lo que se dice –dos posibilidades de la boca, dos posibilidades de incorporar al otro” (p. 24).

En Sacco las posibilidades de la boca, entre el grito y el alimento –o su falta–, se evidencian en la muestra que realizó en 1995 en *Casa de América* (Madrid), cuando transfirió las imágenes de las bocas a una serie de cucharas que luego colocó dentro del packaging de plástico comúnmente utilizado para la venta de comidas en rotiserías y supermercados. Un año después, en una obra que lleva por título *Una chispa basta para incendiar la pradera*, esas imágenes son transferidas sobre cajas de fósforos. Mientras que en la obra expuesta en Madrid la alusión más directa es el hambre, en *Una chispa basta para incendiar la pradera* la referencia central pasa a ser el grito, la apelación al incendio como un aviso de revolución.

1 Esto es observable, por ejemplo, en el documental *Revolta(s)* dirigido por Fredi Casco y Renate Costa Perdomo para la fundación Cartier pour l'art contemporain.

La política en la obra de Sacco pasa, entonces, por la proliferación de sentidos de la cual es capaz una misma imagen, que no se cierra a una única lectura. A través del montaje con otras imágenes o en la transferencia sobre objetos, la obra de Sacco encuentra distintas especificidades y connotaciones, una experimentación visual que va más allá de determinados conceptos. Lejos de postular una lectura única, propia de lo que ha sido llamado arte político, en Sacco la política se juega a partir de la diseminación del sentido. Como señala Ticio Escobar (2021) “el arte político se define como disidente en relación con las representaciones y prácticas del régimen instituido, básicamente el neocolonial capitalista en su modalidad financiera y global” (p. 59). Mientras que las imágenes sobre las cucharas pueden considerarse una denuncia del hambre y las transferidas sobre las cucharas una idea de la revolución, las que coloca en el espacio urbano junto a las imágenes de campaña condensan ambos sentidos, denuncian el hambre de las políticas menemistas al tiempo que convocan a la rebeldía. El arte es crítico no solo en la denuncia, sino en la posibilidad de dislocar los contenidos ya instituidos, introduciendo la duda, la sospecha y proponiendo nuevos mundos. Para Diana Wechsler (2015) “es posible pensar el lugar de las producciones críticas –procedan éstas del trabajo de artistas, poetas, escritores o intelectuales– como *interferencias*, en cuanto instancias de disrupción de la lógica instituida, aceptada, de la inercia de funcionamiento normalizado de la sociedad” (p. 18).

Las interferencias en el espacio urbano, el montaje de unas imágenes sobre otras, diluyen el régimen instituido por las imágenes publicitarias en el espacio público. Es el uso del espacio público como lugar de manifestación artística el que debe ser considerado como una característica propia de la época, que al tiempo que expresa una tensión institucional es una herencia de las vanguardias artísticas. Rodrigo Alonso (2015) apunta que durante la década del noventa “hay un cuestionamiento constante a las instituciones artísticas, a su encierro, especificidad, elitismo e incapacidad para acoger proyectos verdaderamente arriesgados” (p. 10). A diferencia de las vanguardias, que propusieron una ruptura total con la institución artística, las prácticas que emergen a partir de la década del noventa se proponen desbordarla, situarse a la vez dentro y fuera de ella. Este diagnóstico es compartido por Daniela Lucena (2016), quien analizando las prácticas colectivas de la década del noventa señala la relación hereditaria entre estas y las vanguardia de la década del sesenta, pero también el cambio que se observa en la relación de los artistas y la institución:

Desafiando los mandatos de esa pesada herencia, los colectivos de arte activista surgidos desde mediados de los 90 se ubicaron en una nueva posición que no se definía ni adentro ni afuera o, mejor dicho, se reivindicaba en ambos lugares a la vez (p. 598).

De modo similar, para el artista español Marcelo Expósito (2006) “las operaciones que se realizan al interior del campo institucional deban buscar *desbordarlo* y sobre todo *poner en valor* su producción al menos en parte fuera de él” (párr. 20). También Graciela Sacco plantea una relación similar con la institución artística, trabajando simultáneamente en el espacio urbano y en el museo, y proponiendo desbordes institucionales mientras participa en destacadas bienales internacionales. La relación de desborde institucional de Sacco y la herencia vanguardista se observa durante su participación en la 23° Bienal de San Pablo de 1996. Además de formar parte del espacio tradicional de los pabellones de la bienal, dentro del espacio tradicional de los pabellones de la bienal, Sacco realizó una serie de intervenciones en el espacio público de San Pablo, que desbordaban el espacio propuesto para la exhibición. Estas interferencias asumían una herencia con la vanguardia rosarina de la década del sesenta. En el texto que escribió para el catálogo y que llevó justamente el título de *Interferencia*, la artista recuperaba el legado vanguardista como marco para su participación:

24

Con la apertura democrática, hace ya más de diez años, junto a un grupo de artistas compartimos la inquietud de reunir las obras dispersas de la vanguardia rosarina que fue la principal protagonista de Tucumán Arde. Por primera vez después de mucho silencio, todo este material nos permitía armar nuestra memoria artística y llenar un hueco lamentable en la historia del arte argentino. A partir de esto creo que pude pensar y sentir la práctica artística desde un lugar cotidiano, con una conciencia ético-estética diferente (Sacco, 2015, p. 115).

Más adelante, continúa afirmando

La observación del espacio urbano y de la gráfica publicitaria me ayudó a reconocer la colonización visual operada desde los medios masivos de comunicación; la estética de las estrategias urbanas en la interacción con los ciudadanos, y la imagen contemporánea como una imagen política, política ya que asume su tiempo estética y políticamente” (Sacco, 2015, p. 115).

Sacco hace referencia a la recuperación de *Tucumán Arde* que realizó junto a APA² (Artistas plásticos asociados), un colectivo de jóvenes artistas rosarinos que en 1984 realizó la muestra *1966-1968 Arte de vanguardia en Rosario* curada por Guillermo Fantoni en el Museo Municipal Juan B. Castagnino de Rosario. Posteriormente Sacco realizará la tesina de grado con la que se graduará en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario sobre *Tucumán Arde* junto a Silvia Andino y Andrea Sueldo, en donde quedará claro su interés no solo por la vanguardia, sino por el uso de los mass media desarrollado por la vanguardia. En este sentido, las autoras señalan que los artistas de vanguardia

valiéndose de la prensa, de la fotografía, de la imagen fílmica, del afiche, etc. han dado la espalda, por lo menos en *Tucumán Arde*, a imágenes y técnicas tradicionales y han aceptado el desafío de los *media*, creando por ello mismo un público a gran escala, que partiendo de sitios puntuales llegará a abarcar a la nación misma (Sacco, Andino y Sueldo, 1987, p. 29).

El uso de imágenes de archivo, las estrategias de contrainformación y el interés en el arte de los medios en la obra de Sacco pueden ser considerados elementos hereditarios de la vanguardia, reelaborados a partir de la década del noventa. Ana Longoni y Mariano Mestman señalan que durante la década del sesenta en Rosario el interés en trabajar sobre los medios se había instalado tanto en el debate teórico como en la producción de obra. El arte de los medios “es una referencia evidente en todo el diseño de *Tucumán Arde*, es particularmente en la primera etapa, la de búsqueda de información en Tucumán, en la que encontramos similitudes con una obra clave de aquella tendencia, conocida como *anti-happening*” (Longoni y Mestman, 2018, p. 213). Explorado por Oscar Masotta, el arte de los medios formaba parte de una tendencia experimental de la época. Caracterizado entonces como ‘Arte de los medios de comunicación de masas’ y desarrollado por Masotta en conjunto con Roberto Jacoby –a quien Masotta señala como creador de este arte– se proponía como una oposición al *happening*, tal como había sido concebido por Jean-Jacques Lebel, más próximo a las ambientaciones.

2 Entre la nómina de integrantes aparecen Silvia Andino, Ernesto Arseli, Silvia Chirife, Claudia del Río, Roberto Echen, Patricia Espinosa, Mónica Figuerola, Daniel García, Gabriel González Suarez, Malva Leane, Sergio Mazzini, Ricardo Pereyra, Verónica Prieto, Graciela Sacco y Anabel Solari.

En la década del sesenta Masotta (2017) señalaba que “los problemas del arte contemporáneo residen menos en la búsqueda de contenidos nuevos, que en la investigación de los ‘medios’ de transmitir esos contenidos” (p. 225). Estas búsquedas llevarán a los artistas rosarinos a desarrollar en *Tucumán Arde* un fuerte dispositivo mediático como estrategia de contrainformación capaz de romper el cerco de silencio que el gobierno mantenía sobre los sucesos en Tucumán. Sin embargo, no es menos cierto que en *Tucumán Arde* las tendencias conceptuales y el arte de los medios de comunicación confluyen con una tendencia hacia la ambientación, que tendrá lugar especialmente en la muestra que lleva a cabo la vanguardia rosarina en el espacio de la CGT de los argentinos³.

El arte de los medios, así como *Tucumán Arde*, formarán parte de una radicalización de la experimentación estética y política, que encuentra uno de los desarrollos teóricos más importantes en el texto *La obra de arte como producto de la relación conciencia ética-conciencia estética* que Juan Pablo Renzi había presentado durante el I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, realizado en agosto de 1968 en Rosario. Esta es la cita que se esconde en el texto que Sacco presenta en la Bienal de San Pablo. Renzi (2018) propone, desde una ideología marxista que evidenciaba la necesidad de un cambio social, que el arte debe surgir entre la posición estética del artista y su posición ideológica. Pero si la radicalidad política debe ser asumida, no debe serlo en perjuicio de la experimentación artística: “políticamente hablando, nuestra actitud tendrá su peso cultural mientras actuemos como grupo, y mientras nuestra actividad se defina claramente en los límites de nuestro trabajo específico: la creación estética” (p. 167). El trabajo grupal era una de las características distintivas de la vanguardia, aunque es cierto que existían importantes diferencias entre el grupo rosarino y el porteño. La radicalidad, sin embargo, no es solo política, sino que también está acompañada por una constante experimentación artística. Como señala Guillermo Fantoni (1993):

Los procesos de indagaciones formales, al conjugarse con los cambios de situación política que operaron fuertemente sobre el campo cultural desde mediados de la década, no podían desembocar sino en un tipo de práctica y producción cuya definición formal y conceptual desafiaba no sólo el orden social global, sino también las formas del arte comprometido tal

³ No podemos indagar demasiado en este espacio sobre el uso del término ‘conceptual’ referido a la vanguardia de la década del sesenta. Un estudio más amplio del problema puede encontrarse en Longoni y Mestman *Del Di Tella a Tucumán Arde* (2018). Un dossier interesante sobre la problemática, editado también por Ana Longoni, fue publicado por la revista Ramona N° 82, en julio de 2008.

como se las concebía tradicionalmente (p. 5).

Podríamos considerar que Sacco asume tanto el compromiso político de la vanguardia como las tendencias experimentales, aunque el horizonte de transformación política al que aspiraba la vanguardia parecía haber desaparecido. La relación entre arte y política, que se articulaba en la década del sesenta a partir de una denuncia directa y en un arte por momentos. Podríamos pensar que es la imposibilidad misma del cambio revolucionario lo que provoca una nueva articulación entre arte y política. En ciertos momentos, se observa en el discurso de Sacco cierta nostalgia por el pasado perdido, por la capacidad transformadora de la vanguardia y por el trabajo colectivo de los artistas. En una entrevista que le realiza Andrea Giunta (2000), Sacco afirma “hoy pueden haber artistas trabajando sobre distintas cuestiones políticas, pero estamos aislados, no trabajamos en conjunto” (s. d.). El análisis que realiza Sacco expresa cierto desánimo ante el panorama artístico y político de principios de la década del noventa, aunque sobreviva en ella la necesidad de realizar un arte experimental de corte político. En la misma entrevista afirma que “hacer una aplicación diferente de la heliografía es también decir que se puede seguir haciendo algo más. Es convalidar el cambio y la transformación” (s. d.). Sacco recupera la tradición ligada al arte de los medios, produciendo intervenciones, interferencias en el espacio urbano, un espacio ocupado por los cuerpos luego de la dictadura militar. Hay otra dimensión que creemos interesante al menos señalar y es la imagen de los cuerpos que Sacco propone y que mencionamos al pasar cuando analizamos la serie *Bocanada*. Es la estética espectral de las imágenes de Sacco, contornos borrosos de cuerpos brotando desde objetos que parecieran reanimar un potencial político ligado a la memoria y a los muertos.

III. El cuerpo ausente. Hacia una *performance* espectral para la postdictadura argentina

El cuerpo como campo de batalla podría considerarse una característica propia de la postdictadura argentina, en donde se exorcizan los fantasmas de las políticas represivas de la dictadura militar. Es un cuerpo que, además, se enfrenta a los cuerpos lisos, transparentes, publicitariamente contruidos a partir de la década del noventa. Pero ¿qué sucedería si invirtiéramos la relación con los espectros? Es decir, si en lugar de exorcizarlos, expulsarlos de

nuestro propio cuerpo, procedemos a convocarlos, a dialogar con ellos. Dos acercamientos, dos formas de trabajar con el espectro. La primera más bien expulsora, poco afecta a creer en los fantasmas, propone sacar al demonio del cuerpo. La segunda se pone a la espera del retorno del fantasma, siempre impuntual e intempestivo. Siguiendo esta segunda indicación quizá sea posible pensar a la postdictadura como un espacio plagado de fantasmas, fantasmas que asedian en reclamo de justicia. Para Silvia Schwarzböck (2015) la *postdictadura* argentina pertenece al género del terror, “es lo que queda de la dictadura, de 1984, hasta hoy, después de su victoria disfrazada de derrota” (p. 23). En particular, la autora hace referencia a la continuidad del modelo económico neoliberal, impuesto por las armas y legitimado por los votos en la democracia, así como a la impunidad del sector empresario, cómplice de la dictadura militar. Lo que me interesa de este concepto, más allá de lo que señala Schwarzböck, es la continuidad de la ausencia de los cuerpos. Una *continuidad de la ausencia* que se expresa en las imágenes de los cuerpos humanos en la postdictadura argentina.

28

Quisiera entonces presentar una cadena de preguntas, una red de interrogaciones en torno al cuerpo, recuperando una pregunta fundamental formulada por Adrián Cangi (2019), tomada, a su vez, del performer peruano Emilio Santiesteban: “¿qué lugar tiene un arte del cuerpo en un país de cuerpos desaparecidos?” (p. 86). La pregunta, en su asedio, abre muchas otras. ¿Es posible conectar el espectro con una práctica performática cuando aquel se caracteriza por la ausencia de la organicidad del cuerpo? ¿Cómo pensar una *performance* donde el cuerpo ha sido sustraído? El espectro sobreviene, sobrevive a la muerte y a la descomposición del cuerpo, pero no se opone a él como podría hacerlo el espíritu en la tradición platónica. Si el espíritu carece de forma y ha sido pensado en la tradición filosófica como un elemento inmaterial o volátil –que necesita liberarse de un cuerpo que lo somete a un encierro degradante–, el espectro, por el contrario, sobrevive la memoria de su relación con el cuerpo como si se tratara de un índice. Esa permanencia es un indiscernible, una cosa difícil de nombrar, ni cuerpo ni alma, o ambas al mismo tiempo. Como señala Derrida (2012):

Son la carne y la fenomenalidad las que dan al espíritu su aparición espectral, aunque desaparecen inmediatamente en la aparición, en la venida misma del (re) aparecido o en el retorno del espectro. Hay algo de desaparecido en la aparición misma como reaparición de lo desaparecido (p. 20).

Mario Cámara continúa este abordaje acerca de los espectros en relación con las consignas y utopías de la década del sesenta y setenta a través de un análisis de la poesía de Martín

Gambarotta. Siguiendo a Derrida, Cámara (2017) señala que “un fantasma, al no estar vivo ni muerto, problematiza la pregunta por su origen y por su futuro. ¿Desde cuándo es un fantasma? ¿Hasta cuándo lo será?” (p. 136). En *Punctum*, libro que Martín Gambarotta publicó en 1995, el gesto anacrónico se vincula a la recuperación del lenguaje propio de la militancia política de la década del setenta, que parecería haber quedado obsoleto con la recuperación democrática y con el nuevo reparto del mundo que se produjo después de 1989. En *Punctum* “el pasado se hace presente con una estructura fantasmática consistente en una poética de los espectros” (p. 144), que sin reivindicar la lucha armada de las décadas pasadas hace audibles los restos de aquel periodo. El lenguaje aparentemente obsoleto, anacrónico en sus usos, reaparece en la década del noventa expresando la aparente desaparición del horizonte revolucionario de las décadas pasadas, pero también su supervivencia solapada, su reclamo de reconocimiento.

¿Cuál es la insistencia, el asedio de un espectro imposible de ser nombrado únicamente como alma o como cuerpo que retorna desde el período más sangriento que haya conocido la argentina contemporánea? ¿Cuál es su estatus ontológico, si es que cabe pensarlo en esos términos? El espectro –como el desaparecido– es aquel que puede retornar, de aquel que de hecho se espera el retorno⁴. Ludueña Romandini (2010), llama espectro –en un sentido restringido– a los entes “que sobreviven (así sea bajo la forma de un postulado) a su propia muerte, o que establecen un punto de indistinción entre vida y muerte. Desde ese punto de vista, el espectro puede ser completamente inmaterial o adquirir distintas ‘consistencias’” (p. 14). No alcanza entonces con un acercamiento ontológico al espectro, que se formule en términos de aquello que evidentemente es, sino que el acercamiento debe ser espectral, lo que es y no es al mismo tiempo.

Espacio *liminar* que, tal como propone Victor Turner (1980), se caracteriza por deshacer las categorías habituales para dar lugar, en los ritos de paso, a seres que “no están ni vivos ni muertos, por un lado, y a la vez, están vivos y muertos. Su condición es la de la ambigüedad y la paradoja, confusión de categorías habituales” (p. 107), indistinción por la que están al mismo tiempo muertos y en estado embrionario. Siguiendo el enfoque propuesto por Turner aunque en clave de ese otro gran fantasma de la historia del arte que fue Aby Warburg, Eduardo Grüber (2017) propone una *coreografía de las intensidades* que tiene lugar en el no-lugar y no-tiempo

4 Se podría pensar, a partir de esto, en una espectralidad de la última dictadura militar argentina, especialmente de Jorge Rafael Videla y en la apelación que realiza sobre los desaparecidos como aquellos que no están ‘ni vivos ni muertos’, y que constituye la fase teórica de una práctica genocida de sustracción de los cuerpos. Esta frase, y el accionar genocida que llevaron a cabo inaugurará la espectralidad en la postdictadura.

de lo sagrado, en ese “momento en que no está decidido si lo que sigue es el *sacrum* o el *tremendum*” (p. 21).

Quizá sea posible observar una *performance* espectral o suspendida en la obra de Graciela Sacco, en la manera en que esa espectralidad trae a escena procesos que corresponden a distintas insurgencias o sublevaciones de la década del sesenta y del setenta. Esto implica la posibilidad de situar a los fantasmas, de otorgarles un espacio de aparición para que recuperen su potencia. En Sacco esa herencia será planteada no solo en términos de una recuperación de la vanguardia rosarina de la década del sesenta, como ya analizamos anteriormente, sino también de las manifestaciones e insurgencias políticas de ese momento. Estas manifestaciones son especialmente visibles en la obra *Cuerpo a cuerpo*, de la cual forma parte *El incendio y las vísperas*, presentada en la Bienal de San Pablo en 1996.

30

Sobre largos bastones de madera, similares a los que son utilizados en las manifestaciones políticas, Sacco transfirió imágenes de movilizaciones. La técnica heliográfica le había permitido transferir imágenes sobre casi cualquier objeto, como en las cucharas de la serie *Bocanada*. A partir de esta posibilidad intervino diversos objetos con imágenes que parecen brotar, surgir desde los objetos mismos, como si constituyeran su memoria. En las imágenes y documentos visuales de manifestaciones políticas que extrae de periódicos y que luego transfiere sobre las maderas, están presentes las imágenes del Cordobazo y del Rosariazo, pero también del Mayo Francés y de la Primavera de Praga, entre otras. La imagen documental pierde su marca de origen para interferir sobre el museo, la galería de arte o el espacio público de cualquier ciudad del mundo. Como señala Andrea Giunta (2015):

Sacco no pretende registrar el instante preciso que atrapó la toma fotográfica, sino la latencia activa de los tiempos, la fuerza propulsora desde la que el pasado puede interrogar el presente. Y el sentido irrevocable del reclamo que activa a las multitudes que avanzan por las calles (p. 131).

Si en *Bocanada* las bocas se proponían interferir en un espacio poblado por la mirada rápida de transeúntes, en *Cuerpo a cuerpo* se introduce la lógica urbana de las manifestaciones al interior de la institución artística. Podríamos pensar que para Sacco el gesto de arrojar una piedra es el mismo que en una manifestación sucedida en Praga, en Córdoba, en Rosario o en París, en la década del sesenta o en la del noventa. Hay cierto *hermanamiento* en las imágenes,

en la continuidad de cuerpos que accionan en el espacio político. Una relación similar es la que observa Georges Didi-Huberman en el film *El fondo del aire es rojo* de Chris Marker. En el film se ponen en relación las imágenes de las luchas políticas de la década del sesenta y del setenta con los planos de *El acorazado Potemkin* de Eisenstein. Didi-Huberman (2017) observa en ese gesto una relación estética, política y antropológica, en donde una “solidaridad muy profunda une a los protagonistas, con sus duelos y deseos, pero que también hace confluir las épocas por medio de las imágenes” (p. 85). Podríamos extender esta solidaridad a otras obras y gestos de manifestaciones, como *La huelga*, un aguafuerte de 1935 de Abraham Regino Vigo. En *La huelga* la solidaridad se extrema en el duelo –otra forma de aparición del fantasma– de una mujer que se erige sobre el cadáver de un hombre. Mientras cierra uno de sus puños en señal de bronca, con su otra mano la mujer sostiene una piedra, que seguramente arroje para reparar una injusticia.

Si entre *El fondo del aire es rojo* y *El acorazado Potemkin* existe una relación solidaria en la que la segunda le hereda a la primera su potencia política, en el aguafuerte de Abraham Regino Vigo la relación entre el cadáver y el gesto de arrojo se vincula a partir del duelo, del poder de la muerte y de los muertos. En las obras de Sacco las imágenes que surgen desde los objetos constituyen una memoria contenida, revelada y convocada por la artista, que crea así una comunidad de espectros. Las apariciones espectrales están ahora disponibles para ser asumidas políticamente. Existe cierta complicidad entre los espectros de la serie *Cuerpo a Cuerpo* y *Una sola chispa basta para incendiar la pradera*, como “si en cada pequeño acto pudiésemos acceder al poder de una decisión irrevocable. Una apelación a las conciencias. O una incitación a la violencia” (Giunta, 2000, s. d.). El fósforo puede incendiar una pradera, pero también las vigas de madera que contienen la memoria de las insubordinaciones políticas y así dar paso a una violencia revolucionaria, aunque no menos memorativa. Mientras tanto, la performatividad en suspenso, la latencia de los espectros se sostiene como una danza a medio camino entre la manifestación completa o su desaparición. Como en la liminaridad turneriana, la ambivalencia se sostiene y un cuerpo, más allá de los exorcismos, nunca podrá deshacerse de sus espectros. El cuerpo y el fantasma se sostienen mutuamente. La presencia efectiva de los cuerpos convoca a los espectros para una política transformadora. El fantasma, lejos de poder ser exorcizado, habita el propio cuerpo. Es hora de reunir aquello que fue separado.

Bibliografía

- Alonso, R. (2015). *Volatilidad. Relatos inmateriales de los 90*. Buenos Aires: Catálogo Bienal de Performance. Parque de la memoria.
- Amigo, R. (2008). Aparición con vida: las siluetas de los detenidos desaparecidos. En A. Longoni y G. Bruzzone, *El siluetazo* (pp. 203-252). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Cámara, M. (2017). *Restos épicos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Librería.
- Cangi, A. (2019). Meditaciones sobre el dolor. En A. Cangi y A. Gonzalez, *Meditaciones sobre el dolor* (pp. 47-96). Sin datos: Autonomía.
- Derrida, J. (2012). *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Sublevaciones*. Buenos Aires: Eduntref.
- Escobar, T. (2015). *Imagen e intemperie*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Escobar, T. (2021). *Aure latente*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Expósito, M. (2006). *Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo*. Transversal texts. Recuperado el 02/04/2022 de <https://transversal.at/transversal/0407/exposito/es>.
- Fantoni, G. (1993). *Juan Pablo Renzi. Arte, vanguardia y política* [ponencia]. Vanguardia Artística y Vanguardia política. V Jornadas de Teoría e historia de las artes. Centro Argentino de Investigadores del Arte (CAIA), Buenos Aires, Argentina.
- Giunta, A. (2000). *Graciela Sacco. Imágenes en turbulencia. Migraciones, cuerpos, memoria*. Rosario: Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.

- Giunta, A. (2015). Migraciones, cuerpos, memorias. En D. Wechsler, *Graciela Sacco. Nada está donde se cree...* (pp. 129-152). Buenos Aires: Eduntref/Ediciones Larivière.
- Grüner, E. (2017). *Iconografías malditas, imágenes desencantadas*. Buenos Aires: EUFyL.
- Longoni, A. y Mestman, M. (2018). *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lucena, D. (2016). Sobre la inserción del arte activista argentino en los espacios de exhibición. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(3), pp. 583-600.
- Ludueña Romandini, F. (2010). *La comunidad de los espectros*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Masotta, C. (2017). Después del pop nosotros desmaterializamos. En A. Longoni, *Revolución en el arte* (pp. 221-249). Buenos Aires: Malsalva.
- Masotta, O. (2017). *Revolución en el arte*. Buenos Aires: Malsalva.
- Renzi, J. P. (2018). La obra de arte como producto de la relación conciencia ética-conciencia estética. En A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde* (pp. 165-168). Buenos Aires: Eudeba.
- Rodríguez, F. (2010). *Un desierto para la nación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rozitchner, L. (2003). *El terror y la gracia*. Buenos Aires: Grupo editorial Norma.
- Sacco, G. (2015). Interferencia. En D. Wechsler, *Graciela Sacco. Nada está donde se cree...* (pp. 115-119). Buenos Aires: Eduntref-Larivière.
- Sacco, G., Andino, S. y Sueldo, A. (1987). *Tucumán Arde*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

Schwarzböck, S. (2015). *Los espantos*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.

Turner, V. (1980). *La selva de los símbolos*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Wechsler, D. (2015). *Graciela Sacco. Nada está donde se cree...* Buenos Aires: Eduntref-Lariviere.

Cómo citar este artículo:

Antuña, J. (2022). Performatividad espectral. Manifestaciones fantasmales en la obra de Graciela Sacco. *AVANCES*, (31), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37664>.

El peso de los bits: Estrategias de re-materialización del arte postdigital

The Weight of Bits: Re materialization strategies in the post digital Art

Andrés Belfanti

Universidad Nacional de Villa
María
Instituto Académico de Ciencias Humanas
Córdoba, Argentina
andresbelfanti@gmail.com

ARK:
<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/5k59sut53>

Resumen

En este trabajo ensayamos una indagación de los recursos mediante los cuales el arte postdigital, entendido como el uso de recursos tecnológicos de forma crítica, incluye nuevas formas de materialidad en el proceso de producción de obras. Proponemos que este proceso cuestiona el paradigma tecnológico actual y las nociones tanto de arte contemporáneo como de arte digital, al incluir y visibilizar elementos pensados como inmateriales por el instrumentalismo.

Realizamos una breve introducción a ciertos elementos del arte contemporáneo y al paradigma postdigital. Mediante la “arqueología de medios” de Jussi Parikka (2012), proponemos un análisis de dos obras argentinas, que trabajan la materialidad como forma de poner en tensión los imaginarios y las ideas sobre el arte digital.

Palabras claves

Arte digital, Arte contemporáneo, Poéticas, Estética, Arqueología de medios

Abstract

In this work we explore how post-digital art resources, understood as the use of technological tools in a critical way, include new forms of materiality in the art production process. We propose that this process criticizes both the notion of contemporary art, digital art, and also the current technological paradigm, by including and

making visible certain elements usually considered immaterial by the instrumentalism.

We make a brief introduction to certain elements of contemporary art, and the post-digital paradigm. Using Parikka's *Media Archaeology* (2012), we propose an analysis of two Argentine works, addressing materiality as a way of putting in tension the imaginaries and ideas about digital art.

Key words

Digital Arts, Contemporary Art, Poetics, Aesthetics, Media Archaeology

La desmaterialización del arte contemporáneo y la situación del arte digital

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la tendencia del arte a confundirse con la vida –inaugurada por Joseph Beuys y el grupo Fluxus y, en el ámbito nacional, por los happenings de los años sesenta– trae aparejada una disolución a nivel ontológico de la obra de arte. La aparición del cine y las crecientes capacidades técnicas de copia y distribución, junto con los *ready made* derrumban la distinción entre “original” y “copia”, cuestionando el valor aurático de la obra (Benjamin, 1989). A partir del siglo XX, nos enfrentamos a un haz de fuerzas y líneas de fuga que atraviesan los procesos artísticos y difuminan las barreras entre proceso y resultado, adentro y afuera, arte e industria. Las formas de arte actual, como observa Groys, no son producciones, en el sentido moderno de “obra” como finalidad de la actividad artística, sino que consisten más bien en documentaciones –a veces efímeras– de una “vida-como-proyecto” (2016, p. 77).

Si el arte de la modernidad se caracterizó por ser vanguardista e iconoclasta, el arte contemporáneo habilita la coexistencia de obras que utilizan técnicas y materiales tradicionales y obras producidas a partir del descarte, *performances*, obras efímeras o producciones conceptuales. Frente a la capacidad del arte de mezclarse con la vida, el público se debate entre la tendencia a pensar que todo es arte o que nada lo es. Como ejemplo sintomático damos dos hechos de 2015 que dan cuenta de esta desorientación del público en general: por un lado, el incidente ocurrido en Art Basel, en el que un apuñalamiento fue confundido con una *performance*; y, por otro lado, la destrucción accidental de una instalación, por parte del personal de limpieza que creyó que eran restos de una fiesta.

A partir de las últimas décadas del siglo XX, comienza a emerger la capacidad técnica de utilizar tecnologías digitales en diversas etapas de la producción. Sin embargo, aún hoy las obras que utilizan estas tecnologías se ubican mayoritariamente en espacios específicos, y ocupan categorías secundarias como “Arte y tecnología”, “Arte, ciencia y tecnología”, “Nuevas tecnologías”, entre otras. Estos términos sugieren que el desarrollo tecnológico predigital estaba, previamente, ausente de la producción artística y que esta era ontológicamente diferente. En este contexto de especialización, los artistas y las prácticas digitales en el arte, junto a las tendencias del software privativo y las especificidades técnicas del uso de hardware y software, tienden a conformar una caja negra, inaccesible a un público no especializado. Es así que dentro

del campo “Arte y tecnología” surge un corpus de producciones fundadas en procedimientos digitales novedosos, en estrecho parentesco con la ciencia. En este contexto, el uso de tecnologías digitales en el arte parece, en la actualidad, constituir un campo separado del arte contemporáneo, como si frente a la disolución disciplinar, se resguardara lo “tecnológico” como última distinción. Este fenómeno termina por operar como una fetichización de la novedad, que en ocasiones constituye una mera demostración estética de las capacidades técnicas de los dispositivos. Obviamente, este enfoque tiene consecuencias no solo en la obra, sino que también implica un posicionamiento político y filosófico, explicitado o no.

Sin embargo, dentro del panorama del arte contemporáneo, emerge en la actualidad, un espectro de producciones y procesos artísticos que se vale de estas tecnologías digitales, adoptando una posición más allá de la distinción tecnofilia/tecnofobia (Mitcham, 1989). Este campo, que identificamos como postdigital, forma parte de un paradigma emergente, que intenta pensar el abordaje tecnológico de una forma crítica en la filosofía, la cultura y el arte.

Poéticas postdigitales

Las nuevas tecnologías conforman un conglomerado heterogéneo de objetos, instituciones y discursos. En el imaginario social, estos discursos insertan el desarrollo técnico como “destino inevitable” (Cabrera, 2003, p. 72), asociado a la idea de “progreso” (p. 74).

Las promesas realizadas en nombre de las “nuevas tecnologías” remiten a la “salvación” de un tiempo cuantificado, vacío y homogéneo en el que el mañana es mejor por ser “más” que el hoy. La separación de la novedad como repetición de lo nuevo como acontecimiento permite la aparición de un futuro como promesa donde experiencia y expectativa aparecen unidas como momentos de un *continuum* temporal garantizados por la tecnología.

Como contracara de este progreso inevitable, el horizonte tecnológico actual nos deja sin posibilidad de decisión. Esta condena de la tecnología, que Schmucler (1996) identifica como “tecnologismo”, impone “la aceptación pasiva y paciente de una situación que nos inscribe en una realidad que actúa por sí misma” (p. 4). En la época de la globalización, la concepción universalista de la técnica imprime el ideario de progreso en todos los rincones del mundo, volviéndose una ideología autoritaria. Según Schmucler, “El tecnologismo instaura una visión

fundamentalista de la existencia: impone su proyecto técnico como mandato indiscutible” (p. 3). Otros autores como Hui (2020) sostienen que tanto el optimismo del progreso indefinido, como el pesimismo de la imposición tecnocrática, son vertientes de una misma idea sobre la técnica: una concepción “monotecnológica”, que no escapa de la dicotomía tecnofilia/tecnofobia (Mitcham, 1989) ni niega las nociones de universalidad e inevitabilidad del horizonte técnico que se despliega como posibilidad.

Frente a esta dicotomía insalvable que tiende a derivar en la inacción, lo “post” señala una etapa que, habiendo finalizado, subsiste en forma mutante, hipertrofiada o agonizante. Cascone (2000) utiliza el término “postdigital” por primera vez en *The Aesthetics of Failure: “Post-Digital” Tendencies in Contemporary Computer Music*. Cita en el encabezado del texto la frase del entonces director del MIT, Negroponte (1998): “The digital revolution is over”. Negroponte se propone visibilizar lo que él identifica como el comienzo del fin: la revolución digital finaliza, no porque los avances tecnológicos se detengan, o siquiera aminoren su velocidad, sino porque comienza a caer el entramado ideológico que sostiene el desarrollo y la tecnofilia como único horizonte posible. Sin embargo, esto no significa que las tecnologías desaparezcan, al contrario, una vez agotado el sentimiento de novedad, subsiste un uso mucho más extendido y monotecnológico en la vida cotidiana. Cascone (2000) se dedicará a identificar en su texto nuevas prácticas musicales que se valen de los medios digitales, pero que están alejadas de las promesas de funcionamiento perfecto y sin fallas:

En efecto, la “falla” se ha vuelto una forma estética prominente en muchos de los artistas de las últimas décadas del siglo XX, recordándonos que nuestro control de la tecnología es una ilusión, y revelando que las herramientas digitales son solamente tan perfectas, precisas y eficientes como los humanos que las construyeron (p. 13).

Rota la promesa de futuro, estos artistas eligen asimilar la falla de la tecnología como un recurso poético, salvando en parte la posibilidad de elegir, y en cierta forma de negar, el ideario tecnológico. Creemos que no es casual que el año de publicación del texto sea el año del temido Y2K, fallido apocalipsis digital que devino en estrategia de *marketing*. El Y2K es sintomático de este paradigma en un doble sentido: primero porque advierte acerca de la posibilidad de una falla catastrófica, que deja en evidencia la debilidad a la que se somete la humanidad frente a la complejización del entramado técnico; segundo porque el devenir del Y2K en una estrategia de *marketing* para vender computadoras Y2K *tested* opera como desilusión de la amenaza (o

promesa) de autodestrucción humana por parte de la técnica. El Y2K falla dos veces, primero porque no lo vimos venir, segundo porque no puede destruirnos.

Lo postdigital es una idea de principios de milenio que resuena y comienza a ser abordada desde distintas disciplinas. Trasciende el ámbito musical y se vislumbra como una herramienta conceptual útil para entender el fracaso de las promesas de una tecnología transparente y en evolución constante. Paralelo a las prácticas artísticas postdigitales, emerge un campo de estudios culturales, que paulatinamente genera regularidades y referencias comunes. Entendemos aquí que no se trata de un movimiento, una corriente filosófica o una escuela de pensamiento, sino de fenómenos relativamente aislados o difusos en los que se pueden observar continuidades. En este mismo espíritu diversos autores ensayaron formas de delimitarlo: Berry y Dieter (2015) hablan de una “constelación postdigital”. Según los autores, estos patrones de conceptos pueden ser contradictorios y paradójicos, y sin embargo coexistir en una época histórica particular (p. 44). Pepperell y Punt (2016) hablan de lo postdigital como una membrana: “una vaina lubricante que da forma a un fenómeno complejo (tal como la imaginación, la tecnología y el deseo) al mismo tiempo que permite una continuidad entre ellos” (p. 2). Tanto “membrana” como “constelación”, funcionan como barreras, pero también como filtros, porque permiten asociar fenómenos que se intuyen como partes de algo similar, que suceden en sintonía, pero que no son compactos. Sin embargo todos los intentos de abordaje de lo postdigital, dejan entrever un mismo sentimiento, que se puede sintetizar como el fracaso de la revolución digital. Estamos, en definitiva, ante una época de desencantamiento, en la que el desarrollo tecnológico que comenzó a mediados del siglo XX perdió preeminencia y la “máquina universal” muestra sus limitaciones. Al igual que en otros movimientos propios de esta época, se percibe que lo nuevo es cosa del pasado, pero que todavía no hay un futuro:

el término postdigital puede ser usado para describir un desencantamiento contemporáneo con los sistemas de información digital y los *gadgets*, o un periodo en el cual nuestra fascinación con esos sistemas y *gadgets* se ha vuelto histórica (Berry y Dieter, 2015, p. 13).

Orbitando estas metáforas e intuiciones, identificamos ciertas producciones artísticas y teóricas que adoptan terminologías diferentes, pero que se encuentran asociadas al uso crítico de la tecnología. Categorías estéticas y poéticas tales como: *glitch*, *noise* e *information aesthetic* resuenan dentro de la constelación. Constituyen diferentes maneras de entender situaciones de producción que rompen con el enfoque *high tech*. Estas poéticas visibilizan el “grano” de la

tecnología en la época postdigital y enfrentan la borradura de la barrera entre lo analógico y lo digital. Lo computacional emerge, a su vez, como una “onto-teología” (Contreras-Koterbay y Mirocha, 2016, p. 11). La aparición de este “grano digital” implica el desdoblamiento ontológico de la computación. Es por esto que en muchos de estos autores, observamos la creciente importancia del aspecto material de la tecnología, enfocado en el análisis de los niveles de existencia de lo digital.

La época del desencantamiento de lo digital deriva, a su vez, en la creciente percepción de la dimensión política de la tecnología. Esta faceta política del paradigma postdigital no se referirá solo al entramado sociotécnico, sino que son los mismos dispositivos los que se perciben como poseedores de política/s. El acelerado desarrollo de la capacidad decisional de los algoritmos y otros dispositivos, los visibiliza como actores con agencia. A su vez, en el campo del arte podemos observar el nacimiento de poéticas producidas desde y por la tecnología que no necesariamente participan del campo “arte y tecnología”; son aquellas prácticas que renuncian a la “revolución digital” y operan con estrategias de producción que visibilizan de forma crítica algunos aspectos de lo digital. Dentro de ellas, nos interesa en particular una estrategia consistente en la re-materialización de elementos constitutivos de lo digital que se encuentran velados dentro del imaginario actual, y que se vinculan, a su vez, con las tensiones del arte contemporáneo en relación a sus propias materialidades.

Modos de la materialidad en el arte postdigital

Frente a la desmaterialización y la disolución del concepto de “autor del arte contemporáneo”, el arte postdigital implica una renovación de la materialidad, que incluye artefactos, dispositivos y otros elementos como agentes dentro de la obra. Analizar esta agencia implica poner en juego una multiplicidad de elementos humanos y no humanos. En un intento de aproximarnos a algunas de estas nuevas materialidades, tomaremos el concepto de “inscripción topológica” de Groys (2008). Según el autor, la obra es espacio habilitado, frontera con la cual se determina un adentro y un afuera. Es por esto que para Groys, la forma de arte contemporáneo por excelencia es la instalación:

Lo que distingue al arte contemporáneo del de momentos anteriores es sólo el hecho de que la originalidad de una obra de nuestro tiempo no se establece de acuerdo a su propia forma, sino a través de su inclusión en un determinado contexto, en una determinada instalación, por medio de su inscripción topológica (p. 4).

Nos parece útil articular este concepto con el de “poética postdigital”, para entender cómo se produce a nivel del proceso la irrupción del grano tecnológico en las obras postdigitales, sin caer en nuevas determinaciones disciplinares que tanto abundan en el campo “Arte y Tecnología”. Proponemos a continuación, una breve cartografía de algunas estrategias, mediante las cuales se produce este señalamiento o inscripción, dentro del paradigma postdigital. Esto implica observar los procedimientos de la obra, entendiendo que “el arte se relaciona siempre con la técnica” (Kozak, 2006, p. 1) y que no serán solo las decisiones humanas las que permitan una obra, sino que además deberemos prestar atención al entramado en el cual intervienen técnicas, dispositivos y artefactos en diálogo con dichas decisiones. Siguiendo la metodología propuesta por Parikka (2012) en su *Arqueología de Medios*, proponemos “Una investigación en los aparatos como eventos y experiencias, o, en otras palabras, repensar teóricamente, genealogías que son capaces de poner en crisis clasificaciones habituales y categorías tales como texto y trabajo” (p. 13).

Frente a una historia lineal de la tecnología, que refuerza la noción de avance lineal e indefinido, la arqueología de medios propone encontrar fenómenos divergentes, historias truncas, elementos que quedan relegados de los discursos habituales sobre la tecnología. En tal sentido, las obras de arte pueden constituir dispositivos que, en su inscripción topológica, se encuentren habitados por tecnologías fuera del avance. Las obras de arte postdigital escapan a las exigencias del *high tech* y habilitan el espacio para la permanencia de técnicas y artefactos olvidados. La arqueología de medios se interesa en lo “anómalo, lo no *mainstream* de la cultura de medios” (Parikka, 2012, p. 90). Zielinsky (2019), uno de los primeros autores en desarrollarla, la define como “un método para descubrir discursividades locales resistentes, expresiones y conceptualizaciones de imaginarios y cosmovisiones tecnológicamente basadas” (p. 37). Pensada como yacimiento arqueológico, una obra puede estar atravesada por estratos diferentes, conformarse por materiales y procesos de diversas genealogías. Si consideramos que la “arqueología de medios ve a la cultura de medios como sedimentada y estratificada, un pliegue de tiempo y materialidad, en el cual el pasado puede ser súbitamente descubierto” (Parikka, 2012, p. 3), nuestra actividad arqueológica comprende entonces la lectura de las inscripciones y

trazas dejadas en la obra, entendida en un sentido amplio, como texto a interpretar y reconstruir, en el cual entran en juego múltiples voces y temporalidades.

En este caso nos referiremos a la emergencia de la materialidad, analizando dos casos particulares: las obras *Fonorrage*, de Federico Gloriani y *Read 700 Bytes*, de Colectivo mod-.

Dentro del arte postdigital, podemos identificar una primera aparición de ciertos elementos materiales en la visibilización del soporte: pantallas, sistemas de sonidos, placas electrónicas y computadoras que anteriormente funcionaban como el “lienzo” de las obras digitales surgen como elementos con agencia, se des-estandarizan y pasan a ser material y tema. Esto sucede en algunas ocasiones por hipertrofia: acumulación, repetición, desproporción, que borra los bordes entre la distinción soporte-contenido. Sin embargo, esta emergencia no es exclusiva de las obras de arte, sino que constituye una experiencia recurrente para cualquier usuario de tecnología. Nos referimos a la aparición del soporte y la condición física de los dispositivos a través del error. En su correcto funcionamiento, todo dispositivo se nos aparece como *disponible*. Podríamos decir –siguiendo a Heidegger (1994)– que este evento se inserta dentro de un horizonte técnicamente desocultado. En *La pregunta por la técnica*, el autor propone un ejemplo de esta manera de desocultación cuando se refiere a la forma de emplazarse de un avión en la pista de aterrizaje:

En cuanto que desocultado, está en la pista de rodadura sólo como algo en *existencias*, en la medida que está solicitado para poner a seguro la posibilidad del transporte. Para ello tiene que ser susceptible de ser solicitado, es decir estar listo para el despegue, en toda su estructura, en cada una de las partes que lo componen (p. 19).

El concepto de *existencias*, según Heidegger (1994), se funda en la estabilidad del ente, que se aparece como listo para ser solicitado. Esta estabilidad constituye una característica deseable en los sistemas informáticos. Cotidianamente nos relacionamos con nuestro entorno a través de diversos dispositivos digitales, que se encuentran disponibles como *existencias*. Estos útiles, caracterizados como *ser a la mano*, son invisibles, en la medida en que desaparecen en su uso. Según Heidegger (1994), “lo peculiar de lo inmediatamente a la mano consiste en retirarse, por así decirlo, ‘a’ su estar a la mano para estar con propiedad a la mano” (p. 78). Como mediadores no constituyen para nosotros un caso de reflexión ni nos llama la atención su inmediata respuesta a nuestras exigencias. Sin embargo, la ocurrencia de una falla altera

fundamentalmente esa disponibilidad e invisibilidad. Frente a un evento fuera de lo previsto el usuario cambia su “condición epistémica” (Conteras-Koterbay y Mirocha, 2016, p. 96), lo que le permite observar la desaparición de la condición ontológica usual del dispositivo. Esta nueva condición, que emerge de su no-disponibilidad es definida como un “no estar a la mano” (p. 96). El evento visibiliza no solo su propia inutilidad, sino, además, el entramado tecnológico que lo soporta.

Otras formas de materialidad dependen de un segundo nivel de existencia del objeto digital, en el cual entran en juego los datos que circulan a partir de un sistema en funcionamiento. Hablaremos de dos en particular: la irrupción de datos en el mundo físico y el señalamiento de la obsolescencia mediante el funcionamiento.

Si bien es usual observar la “virtualización” o “digitalización” de imágenes, texto, audio y video, el efecto contrario no es común y produce un señalamiento sobre la distancia entre los distintos niveles de existencia y visibilización de datos en la informática. En la obra *Fonorrage* (2016), del artista rosarino Federico Gloriani (2018), ganadora del concurso Arte y Tecnología 2018 (Fondo Nacional de las Artes), se transmite una imagen mediante un sistema telefónico. La imagen es una copia digital de *Rincón de estudio o Naturaleza muerta*, perteneciente al telegrafista y pintor argentino Fortunato Lacámara (1946):

La imagen pictórica se codifica como información comunicacional. La imagen original del cuadro de Lacámara, es convertida en bits, que circulan vía telefónica, para que un receptor los decodifique y reconvierta en meta data numérica. Esta es literalmente impresa en una tira que responde a los pixeles que reformulan la versión de la obra de Lacámara (La Ferla, 2016, p. 1).

Esta reconversión se produce de forma anómala; la irrupción del dato a la materialidad no es una vuelta a imagen, sino al dato crudo en código máquina. El resultado del procedimiento de Gloriani termina por mostrarse incomprensible a los ojos humanos; de esta manera, se traza el problema de la representación maquinal de la realidad, que termina en un rollo intraducible de papel con números.



Imagen 1: Gloriani, F. (2018). *Fonorragy* [instalación]. Centro Cultural Kirchner. Buenos Aires, Argentina.

Cuando esta obra fue instalada dentro de la muestra de Arte y Tecnología, realizada en el Centro Cultural Kirchner en 2019, se debió simular el proceso de trasmisión de datos, ya que la sala no poseía una conexión telefónica. Si bien el artista escribió el programa –el output de la obra– de modo que no hubiera diferencia con el funcionamiento original, nos parece interesante cómo la tecnología de la obra entró en choque con la infraestructura del museo. Esto revela una segunda materialidad, de orden más abstracto, que da cuenta de la condición histórica de las técnicas y los materiales usados en la obra, y de su especificidad técnica. La infraestructura telefónica, el cableado, los artefactos que la integran y su funcionamiento son parte de un entramado histórico doblemente invisibilizado. En el momento de su utilización masiva, su propio funcionamiento tiende a ocultar su presencia. En el momento de su desaparición y reemplazo por parte de la telefonía celular, los cables, los aparatos y las vicisitudes de la comunicación telefónica por cable, simplemente desaparecieron. Es esta la idea que La Ferla

(2016) retoma en el texto curatorial que acompaña a una de las instancias y mutaciones de la obra cuando menciona que:

El largo proceso de investigación responde a una forma de pensamiento que se aleja de la funcionalidad de las máquinas de comunicación. La pieza no busca eficiencia, definición, ni rapidez sino producir “una reflexión estética y conceptual sobre una constelación de elementos” como refiere su autor. (...) El proyecto Fonorrage se propone abrir la caja negra de los aparatos de comunicación, para modificar el programa, su funcionamiento interno y evidenciarlo (párr. 4).

Esta condición histórica divergente, alejada de la eficiencia y la rapidez de las tecnologías de punta, nos enlaza con el problema de la obsolescencia: la pérdida de funcionalidad o la falla de los artefactos con el transcurso del tiempo. Este fenómeno puede ser accidental, puede estar planeado desde la construcción del artefacto o puede estar relacionado con el entramado tecnológico del que participa. En el último caso se lo denominará “obsolescencia programada”. Mientras que nunca pensaríamos que un cuadro, un libro o una obra musical se vuelven obsoletos, en el arte con medios electrónicos el funcionamiento en el tiempo de *hardware* y *software* es una problemática importante.

En *Read 700 Bytes*, el grupo cordobés Colectivo mod~ (2017) trabajó sobre este eje. La obra consistió en una instalación informática, en la cual diez computadoras, obtenidas de la basura y de depósitos de reciclaje tecnológico, fueron puestas en funcionamiento. Las computadoras se montaron en un espacio, sin carcasa ni periféricos, sobre una placa acrílica, y fueron programadas con un código específico para la obra, con el cual “leían”, mediante un *software* de síntesis de voz, una lista de cientos de textos generados en una obra anterior, por otros dispositivos. El proceso performático en el que intervinieron los actores humanos, consistió en el montaje y el mantenimiento de estas máquinas dentro de un museo, durante una semana. Fue una de las primeras obras de mod~ en las que se trabajó la idea de “arqueología digital”, cercana al concepto “arqueología de medios” de Parikka (2012). Desde la planificación misma de la obra, se pensó en la precariedad y la obsolescencia como agentes que forzaban las acciones humanas y condenaban a los *performers* a una tarea incesante de modificación, recambio y arreglo de los artefactos. El proceso performático de construcción de la obra consistió en la resolución de infinidad de problemas técnicos (a nivel de *hardware* y *software*) que implicó volver a poner en funcionamiento dispositivos obsoletos.

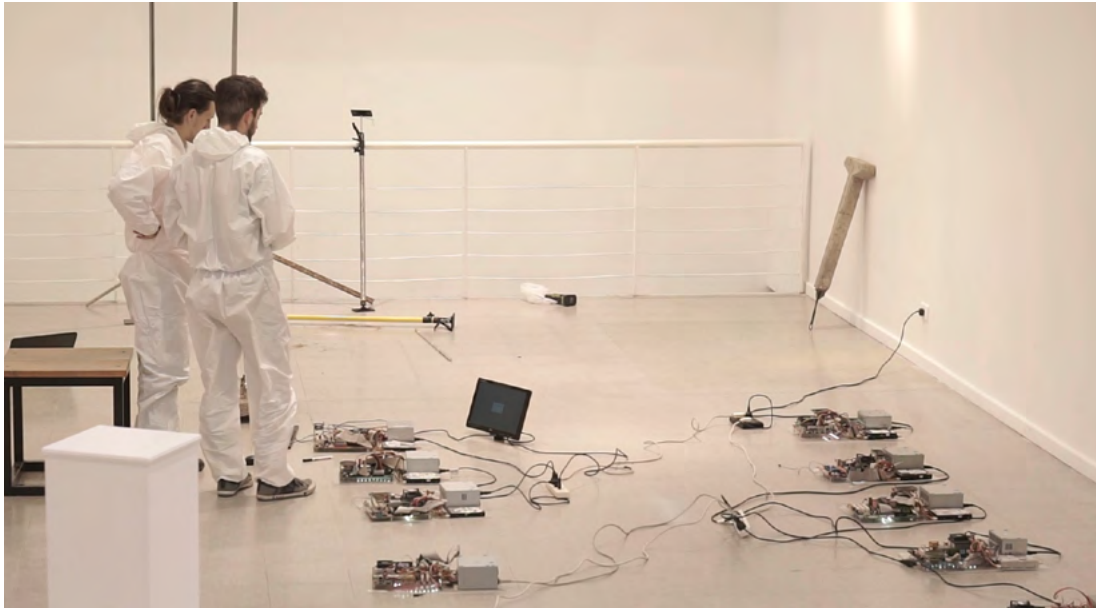


Imagen 2: Colectivo mod~ (2017). *Read 700 bytes* [instalación]. Museo de Arte Contemporáneo. Bahía Blanca, Argentina.

La obra participó de la Liga Biental 2017 del Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca y ganó un premio adquisición. El dispositivo mismo pasó a formar parte del acervo del museo. Una vez finalizada la exposición, el museo almacenó las computadoras en su archivo. La dinámica de conservación y archivo del museo, a las que el arte contemporáneo no renuncia, entró en contradicción con la poética de temporalidad y precariedad con la que había sido creada la obra, en tanto *output* de una *performance*. En un intento de mantener el estatus de obra (y de computadora) como cosa estable, se negó la poética de obsolescencia que formaba parte original de la obra. La idea de una tecnología transparente y funcional prevaleció sobre prevalecieron sobre el aspecto histórico del *hardware*. En definitiva, la obra, originalmente nacida desde una poética postdigital en la que los objetos constituían una parte dentro de la red entre actores humanos y no humanos, fue almacenada como un equipamiento digital en el museo. Las computadoras pasaron de ser actores con agencia dentro de la obra, a constituir un soporte funcional de un proceso informático.

Algunas conclusiones

La materialidad de las obras postdigitales juega un rol destacado dentro de las poéticas, por su capacidad de entrar en tensión con aspectos de infraestructura y con nociones sobre la inmaterialidad y la estabilidad del paradigma tecnológico dominante. La materialidad del arte postdigital no funciona como una vuelta sobre los objetos del arte, sino que es un modo de dirigir la mirada sobre lo ya existente en nuestro entorno. En las poéticas, esto se da mediante la conformación de topologías que se detienen sobre el aspecto material de soportes y datos, y sobre su carácter histórico, anómalo y obsoleto. Este mismo movimiento entra en tensión no solo con el paradigma tecnológico, sino también con el dispositivo de exposición y con la noción de *archivo*. Es esta tensión la que otorga potencia política y vuelve crítico al paradigma digital. Sería incorrecto decir que esto sucede porque hay una postura explícita o un programa del arte postdigital; como dijimos antes, se trata de una constelación, una serie difusa de dispositivos, eventos y experiencias que resuenan bajo este concepto. Una obra enmarcada dentro de algunas de las estéticas postdigitales bien podría no entrar en conflicto con la infraestructura de las instituciones.

Como los ejemplos que citamos, existen numerosas prácticas que en la actualidad colisionan y son críticas tanto del paradigma digital como de los paradigmas institucionales del arte contemporáneo. Del funcionamiento mismo de los artefactos y de la visibilización del grano surge una poética que ya no es puramente humana; sino que es un diálogo que establecemos con máquinas, algoritmos, *hardware* y *software*, que se co-constituyen en productores y realizan inscripciones no solo en las topologías del arte, sino también en el mundo que nos rodea.

Bibliografía

- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I* (pp. 1-20). Buenos Aires: Taurus.
- Berry, D. M. y Dieter, M. (Eds.) (2015). *Postdigital aesthetics: Art, computation and design*. Londres: Palgrave MacMillan Limited.
- Cascone, K. (2000). The aesthetics of failure: "Post-digital" tendencies in contemporary computer music. *Computer Music Journal*, 24(4), pp. 12-18. Recuperado de <https://doi.org/10.1162/014892600559489>.
- Colectivo mod~ (2017). *Read 700 bytes* [instalación]. Museo de Arte Contemporáneo. Bahía Blanca, Argentina.
- Contreras-Koterbay, S. y Mirocha, L. (2016). *The New Aesthetic and Art: Constellations of the Postdigital*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- Gloriani, F. (2016). *Fonorrage* [instalación]. Centro Cultural Kirchner. Buenos Aires, Argentina.
- Groys, B. (2008). La Topología del arte contemporáneo. En T. Smit, O. Enwezor, N. Condee (comps). *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* (pp. 71-80). Durham: Duke University Press.
- Groys, B. (2016). *Volverse Público: Las transformaciones del Arte en el Ágora Contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Heiddeger, M. (1994). La Pregunta por la Técnica. En *Conferencias y Artículos*, (pp. 9-37). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Hui, Y. (2020). *Fragmentar la Tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- La Ferla, J. (2016). *Ragtime. fede gloriani* [sitio web]. Recuperado el 13/04/2022 de <https://fedegloriani.wixsite.com/fede-gloriani/4742688>.
- Mitcham, C. (1989). Tres formas de ser-con la tecnología. *Anthropos*, 94-95, pp. 13-26.

Parikka, J. (2012). *What is Media Archaeology?* Cambridge: Polity Press.

Pepperell, R. y Punt, M. (2016). *The Postdigital Membrane*. Portland: Intellect.

Smuchler, H. (1996). Apuntes sobre el Tecnologismo y la voluntad de no querer. *Artefacto*, (1), pp. 1-5. Buenos Aires.

Cómo citar este artículo:

Belfanti, A. (2022). El peso de los bits: Estrategias de re-materialización del arte postdigital. *AVANCES*, (31), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37665>.

Navegando entre la precariedad y la profesionalización: paradojas y tensiones en el campo de las artes escénicas autogestivas

Navigating between precariousness and professionalization: paradoxes and tensions in the field of self-managed performing arts

Ana Laura López

Universidad de Buenos Aires
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina
anitouch@gmail.com

Sabrina Cassini

Universidad Nacional de Tres de Febrero
Instituto de Investigación en Arte y Cultura
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina
sabrucassini@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/rrdbhasgw>

Resumen

En el artículo analizamos la tensión existente entre precarización y profesionalización, en el subsector escénico independiente/autogestivo/emergente de la Ciudad de Buenos Aires, centrándonos en las características que asume el *artista-gestor* y la paradoja que representa el binomio libertad-autoexplotación, en el marco del neoliberalismo, para lxs trabajadorxs de la cultura. En la misma dirección, abordamos cuestiones tales como el estatus institucional de la cultura y las características del subsector analizado, a través del caso de la organización cultural ESCENA; sus condiciones de producción, sus públicos y sus integrantes. En este camino, intentaremos trascender el imaginario del campo escénico independiente, anclado muchas veces solo en los actores y las actrices, para tomar, por un lado, la pluridimensionalidad de sus agentes; y por otro, la concepción de comunidad: el entramado afectivo y solidario que se teje entre espacios, artistas/gestores/productores y público. Lxs trabajadorxs de la cultura (intérpretes, dramaturgxs, directorxs, escenógrafxs, vestuaristas, iluminadorxs, sonidistas) se encuentran sujetxs a condiciones de fragilidad laboral cuyo origen abreva en distintas orillas, que van desde la falta de regulación y legislación correspondiente de parte del Estado, hasta la propia autoexplotación, fruto de los procesos de subjetivación característicos de nuestras sociedades neoliberales. Este artículo aborda el contexto

de emergencia sanitaria por COVID-19, evidenciando y potenciando fragilidades y falencias observadas.

Palabras claves

Precariedad, Profesionalización, Autogestión, Emergente, Comunidades culturales

Abstract

This article analyzes the tension between precariousness and professionalization, in the independent/self-managed/emerging scenic subsector of the City of Buenos Aires, focusing on the characteristics assumed by the artist-manager, and the paradox represented by the freedom/self-exploitation binomial, in the framework of neoliberalism, for the cultural workers. In the same direction, issues such as the institutional status of culture and the characteristics of the analyzed subsector are addressed, through the case of the cultural organization ESCENA; its production conditions, its audiences and its members. Along this path, we will try to transcend the imaginary of the independent scenic field, anchored many times only in the actors and actresses, to take, on the one hand, the multidimensionality of its agents; and on the other, the conception of community: the affective and supportive network that is woven between spaces, artists/managers/producers and the public. Cultural workers (performers, playwrights, directors, set designers, costume designers, lighting designers, sound designers) are subject to fragile labor conditions whose origins lie on different shores, ranging from the lack of regulation and corresponding legislation on the part of the State, even self-exploitation itself, the result of the processes of subjectivation characteristic of our neoliberal societies. This article approaches the context of health emergency due to COVID-19, highlighting and enhancing the weaknesses and shortcomings observed.

Key words

Precariousness, Professionalization, Self-management, Emerging, Cultural communities

Este artículo propone abordar la situación del subsector cultural de las artes escénicas de la ciudad de Buenos Aires, puntualmente del circuito independiente, autogestivo o emergente, poniendo de relieve una lectura posible sobre las condiciones de precarización que lo atraviesan y su perspectiva de profesionalización, y problematizando, así, diferentes dimensiones de análisis. En este camino, intentaremos trascender el imaginario del campo escénico independiente, anclado muchas veces solo en los actores y las actrices, para tomar, por un lado, la pluridimensionalidad de sus agentes; y por otro, la concepción de comunidad: el entramado afectivo y solidario que se teje entre espacios, artistas/gestores/productores y público.

Problematizar la precarización implica, primero, desmontar mitos y generar consensos al interior del conjunto de trabajadorxs¹ culturales independientes. De hecho, la propia autopercepción como trabajadorxs de la cultura es algo incipiente y novedoso. Como productorxs del campo simbólico, lxs artistas no siempre se consideran a sí mismxs como parte del entramado social y económico. La precariedad del sector escénico en el circuito independiente/autogestivo/autónomo se observa en diferentes variables de este campo y devela una realidad que, si bien es histórica, en tiempos de COVID-19 queda aún más expuesta. En este marco, entendemos que la profesionalización es una lucha por derechos laborales a conquistar mediante salidas colectivas de carácter sensible, que se intentan articular más o menos exitosamente. Y, en este sentido, nos preguntamos si la situación precaria que padece el sector no es otra cosa que la contracara de la búsqueda de profesionalización.

Lxs trabajadorxs de la cultura (intérpretes, dramaturgxs, directorxs, escenógrafxs, vestuaristas, iluminadorxs, sonidistas, etc.) se encuentran sujetxs a condiciones de fragilidad laboral cuyo origen abreva en distintas orillas, que van desde la falta de regulación y legislación correspondiente de parte del Estado, hasta la propia autoexplotación, fruto de los procesos de subjetivación característicos de nuestras sociedades neoliberales. Dentro de esta trama compleja, estxs sujetxs no solo trabajan, sino que también (sobre)viven.

Si bien estas problemáticas afectan al sector cultural tanto en CABA como en el resto del territorio argentino, a fin de profundizar en ellas, tomaremos el caso de las artes escénicas del circuito autogestivo de la Ciudad de Buenos Aires. Desde allí, haremos hincapié en cómo el

1 A lo largo de este artículo se utilizará la "X" para referirnos al lenguaje no binario, dado que reconocemos la importancia de utilizar un lenguaje preciso e inclusivo que no siga propagando prejuicios y sesgos contra diferentes grupos de personas.

contexto de emergencia sanitaria por COVID-19 ha evidenciado y potenciado dichas fragilidades y falencias. En particular, usaremos como ejemplo a la organización cultural ESCENA (Espacios Escénicos Autónomos)², para dar cuenta de las condiciones de producción en el circuito independiente. Esta decisión se debe, en parte, a que ambas autoras participamos activamente en esta agrupación y a que hemos desarrollado investigaciones exhaustivas al interior de ella, que nos permiten acceder a información clave para poder desarrollar y problematizar el objetivo propuesto de este artículo.

Volviendo a la tensión entre precarización y profesionalización, Sennett (2006), en *La corrosión del carácter*, afirma que las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo dan cuenta de sensibilidades que nos atañen en la vida cotidiana y en el contexto del capitalismo en el cual nos vemos insertxs; cuestión que toca, indudablemente, a nuestro subsector cultural. El llamado constante a estar abiertxs al cambio y ser adaptables, acaba por crear nuevas estructuras de poder y control, basadas en el miedo, la incertidumbre y la falta de claridad en los caminos a seguir. ¿Cómo resuena todo esto en lxs trabajadorxs escénicxs? Y, más aún, ¿en qué medida aportamos a la reproducción de estas lógicas incluso cuando creemos estar combatiéndolas?

En esta dirección, algunos de los interrogantes que nos planteamos como punto de partida son: ¿qué características atraviesan a lxs artistas y trabajadorxs de la cultura?, ¿qué implica ser unx trabajadorx cultural? La precariedad del sector, ¿afecta al contenido artístico? Lx artista, ¿se considera libre por producir contenido artístico y cultural? ¿Se puede ser libre en un mundo neoliberal? Y a partir de algunas palabras de Lorey (2006) que retomamos a modo de preguntas que van en esta misma dirección, ¿en qué condiciones las relaciones políticas y económicas neoliberales determinan

las formas en que las ideas de autonomía y libertad están constitutivamente conectadas con los modos hegemónicos de subjetivación en las sociedades capitalistas occidentales? ¿Acaso los productores y productoras culturales en situación de precariedad encarnan una «nueva» normalidad gubernamental a través de ciertas relaciones con el sí mismo y de ciertas ideas de soberanía? (párr. 7).

2 Ver www.escena.ar.

Lx artista-gestor: multiplicidad y tensión

Enmarcada en una sociedad de capitalismo tardío, donde la tecnología y los medios de información prevalecen en esta modernidad líquida (Bauman, 2003; Jameson, 1991; Muriel, 2010), la subjetividad de la época se caracteriza por la falta de certezas y la construcción de un individuo arrojado al vacío (Lipovetsky, 1983). La indeterminación, el riesgo constante y las dudas sobre el futuro son moneda corriente en las sociedades actuales. Richard Sennett (2006) habla de una comunidad destructiva, en la que el sujeto intenta darse a sí mismo su propia ley, vivir el presente y lograr el goce del instante. Existen dispositivos de autocontrol, siempre dentro del capitalismo, que adoctrina a los individuos para regular sus emociones, controlarlos mediante el mercado y crear una falsa sensación de libertad. Las exigencias que pesan sobre todos lxs sujetxs son las de conectividad, creatividad, producción y rendimiento, características todas ellas que van en detrimento del desarrollo de las potencias. También, pesa el mandato de adaptación constante a las situaciones que se presentan (Illouz, 2009), donde la regulación tiene un rol importante.

La dimensión temporal del nuevo capitalismo (Sennett, 2006) sugiere que no hay un *largo plazo*; en ese sentido, se observan como características predominantes y celebradas el movimiento continuo, el no compromiso y el no sacrificio. Como si los lazos sociales estuvieran compuestos de episodios y fragmentos, en los que la idea de un yo sostenible no fuera posible. A este espíritu de época que plantea Sennett (2006), podríamos contraponer otras perspectivas que permitirían ampliar sus reflexiones, afirmando que existen otras redes de acción, emociones y percepciones del tiempo que, si bien no son hegemónicas, emergen de las grietas y proponen relaciones vinculares y sociales que promueven otros valores. Espacios artístico-culturales, creadores de

lazos solidarios y afectivos, que promueven modos identitarios cimentados en prácticas creativas, planificación de tipo asociativa y promoción de economías colaborativas. [Allí] La productividad y rentabilidad económica no parecen ser determinantes fundamentales de las prácticas. En el plano político ideológico, la emergencia de estas experiencias culturales en red aparece como respuesta colectiva desde la sociedad civil, frente a un contexto marcado por una profunda crisis y reconfiguración del papel tradicional del estado (Cassini, 2018, p. 195).

Tal como afirmábamos en el inicio, una de las características del denominado sector autogestivo está relacionada con la idea del artista-gestor, que denota esta capacidad (o necesidad) de lx artista de ser un doble (o múltiple) agente, que debe, no solo focalizarse en su tarea artística puntual, sino también en diferentes trabajos ligados con la cadena de producción y circulación de su obra. Tomemos por caso a una actriz: ella no solo deberá trabajar en su repertorio, memorización de letra, ensayos, técnica vocal; sino que también deberá armar carpetas para aplicar a líneas de financiamiento; hacer la comunicación y manejo de redes sociales de su obra; colaborar en el armado del espacio escénico y otras diversas tareas que exceden su rol como intérprete, y que forman parte de la producción y de la gestión. Incluso, no serán pocas las veces que deba utilizar su vivienda para ensayos; situación que, más allá de algunas cuestiones de índole organizativa y pragmática, muchas veces está marcada por la imposibilidad económica de pagar más horas de alquiler en una sala. Sumemos que, de acuerdo al análisis realizado en *Panorama ESCENA* (Cassini, Seldes y Marengo, 2018), la mayor parte de lxs encuestadxs declaró vivir en propiedades alquiladas. Esta idea del artista-gestor, tomada muchas veces como bandera filosófica y política (*arte es vida*), en contextos neoliberales, empuja a lx sujetx a profundizar la precariedad de su propia existencia. Dado que todo es arte, me autoexploto con el objetivo de sobrevivir haciendo lo que me gusta. Y como me gusta lo que hago, no importa la cantidad de horas que le dedique ni cómo impacte ello en la calidad de vida real.

La búsqueda constante por cumplir metas, muchas veces acaba confinando a lxs trabajadorxs de la cultura en una autoexplotación disfrazada de pequeños éxitos, que funcionan como palmaditas en la espalda, *likes* en las redes afines al discurso meritócrata. Los cuerpos de la escena independiente, mucho antes de que la pandemia significara algo para nosotrxs, estaban signados por la lógica de extracción de potencia³; cuerpos ausentes. Faltas recurrentes a ensayos o asistencia a estos con pocos restos de energía y atención (la convivencia en un mismo espacio no siempre puede traducirse como *presencia*); cuerpos desesperados por participar en proyectos múltiples, incapaces de decir que no o de ser más selectivos, atacados por un entusiasmo insostenible o temerosos de exclusiones y represalias del sistema y de deflaciones en su CV. Cuerpos atomizados y disgregados; impacientes y moldeados por la lógica productiva del capital, renuentes a resistir procesos de investigación de más de un año, sin vivirlos como pérdida de tiempo. Cuerpos intolerantes con las mesetas creativas, las dudas, el desconcierto;

3 Trabajado en la actualidad por filósofxs como Paul Preciado o por la psicoanalista Suely Rolnik, el concepto de «potencia de actuar o fuerza de existir» es un postulado desarrollado por Baruch Spinoza, y luego retomado por Deleuze y Guattari.

cuerpos ansiosos; cuerpos exististas, paradójicamente críticos con los medios hegemónicos, pero prestos a ingresar en sus engranajes por necesidad y/o prestigio.

¿Cómo desnaturalizar estas exigencias y prácticas en un contexto post COVID-19? Existe un mandato constante en la búsqueda del reconocimiento del otrx, al que parece que lxs artistas están (auto)condenadx. Y no es menor intentar evaluar el impacto de la pandemia, dado que en la afluencia de público se juegan la mirada del otrx, el prestigio y las condiciones laborales. ¿Cómo afectará el distanciamiento social a las dinámicas y prácticas del mundo escénico, particularmente, del sector independiente en el que, como ya veremos, tiende a tejerse una lógica de comunidad y encuentro? ¿Cuánto del confinamiento social y del encierro golpeará, aún más, a una actividad ya precarizada?

Datos útiles para una caracterización del sector independiente

Antes de avanzar, conviene que nos detengamos en datos concretos y cuantificables, para dar cuenta de la cantidad de espacios, artistas, productorxs, programadorxs, obras, funciones, clases, ensayos, momentos de encuentro y sociabilidad que construyen al quehacer escénico independiente. Un universo de trabajadorxs culturales que se desarrollan, compartiendo con público y colegas, en comunión y comunidad.

El relevamiento *Culturas Independientes. Caracterización y distribución geográfica de las organizaciones culturales urbanas con programación en vivo de la Ciudad de Buenos Aires. 2018-2019* (Zarlenga y Cassini, 2019), solicitado por el Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y articulado por la Universidad de Tres de Febrero, en vínculo con diferentes organizaciones culturales, presenta información valiosa sobre espacios culturales independientes con programación en vivo: salas de teatro, clubes de música, centros culturales y milongas. En él se destaca que, en CABA, hay 480 espacios culturales, de los cuales 192 son salas de teatro; 76, centros culturales (64,5% programa artes escénicas); 43, clubes de música y 148, milongas.

Esta investigación se llevó a cabo sobre un total de 161 espacios, en los cuales se estima que participan 1260 personas en su gestión, de manera estable y como colaboradores eventuales. Partiendo de este dato y extrapolándolo al total de los 480 espacios existentes en la ciudad,

podemos afirmar que nos encontramos frente a un universo cercano a los 3756 trabajadorxs culturales. A esto, deberíamos sumar la cantidad de personas que, con sus producciones artístico-culturales, dan vida a la programación de estos espacios: intérpretes escénicxs, dramaturgxs, directorxs, docentes, músicxs, sonidistas, artistas audiovisuales, productorxs, etc. Si bien no contamos con información concreta sobre la cantidad de artistas, es decir, trabajadorxs culturales que brindan contenido a estos espacios, el informe da cuenta de que en estos 161 espacios se programan 2305 actividades por año, y pasan por ellos un promedio de 671 grupos, bandas, obras, etc.

Siguiendo con la búsqueda de datos, destacamos la reciente encuesta llevada a cabo por el Ministerio de Cultura de la Nación, en contexto de COVID-19. El cuestionario fue dirigido a personas físicas y respondido, al primer corte, por un total de 13019 trabajadorxs culturales; de los cuales, el 21% afirmó dedicarse al teatro; el 13%, a la danza; y el 3%, al circo/teatro callejero. Del total del universo relevado, el 36% dijo residir en CABA, lo que equivale a unas 4686 personas que, en su mayoría, tienen entre 19 y 49 años de edad.

También, acudimos a información de PROTEATRO (instituto de fomento y protección de la actividad teatral no oficial, dependiente del Ministerio de Cultura de la Ciudad), que nos permitiera echar luz sobre la cantidad de grupos de teatro y proyectos especiales. Encontramos que, durante el 2019, se presentaron a las líneas de subsidio 30 grupos estables, 17 grupos de teatro comunitario, 426 grupos eventuales y 219 proyectos especiales. Por su parte, en PRODANZA (su homólogo referido a la danza dentro del Ministerio), en lo que va del 2020⁴, se aprobaron 137 proyectos entre las tres líneas existentes: creación, proyectos especiales y (algunos pocos) de funcionamiento de sala.

El marco simbólico de la precarización

Los tratados internacionales a los que Argentina adscribe y que poseen jerarquía constitucional (Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre; Declaración Universal de Derechos Humanos; Pacto de San José de Costa Rica; Pacto Internacional de

⁴ Este artículo fue escrito a mediados de este año, en contexto de ASPO por la pandemia de COVID-19. Ver Cassini (2020).

Derechos Económicos, Sociales y Culturales, entre otros) reconocen a la cultura como un derecho humano, para el cual se debe arbitrar los medios necesarios a fin de asegurar su cumplimiento, acceso y libre ejercicio por parte de todxs lxs ciudadanxs.

Pese a ello, las artes y la cultura ocupan un lugar marginal en la currícula escolar, en los presupuestos oficiales y en las jerarquías ministeriales.

No es nuestro objetivo, en esta oportunidad, realizar una genealogía del proceso de depreciación material y simbólica del rol de la cultura en las políticas de Estado, pero sí hay información histórica y relevante que mencionar. Según señala la investigadora Laura Graciela Rodríguez (2015), durante la última dictadura militar (1976-1983) se produjo un “recorte al presupuesto destinado al Ministerio de Cultura y Educación, en general, y a la Secretaría de Cultura, en particular” (p. 299) en relación a los años anteriores. Además el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional operó activamente en la desidentificación del sector artístico-cultural con la clase trabajadora y en la ruptura de todo tipo de alianzas entre ellos que, durante los años sesenta y la primera mitad de los setenta, fueron particularmente frecuentes.

Censura, persecuciones políticas, exilios, desapariciones forzadas y asesinatos, pero también desfinanciamiento y vaciamiento de la Secretaría de Cultura y organismos específicos, tuvieron, al igual que en múltiples sectores organizados y movilizados, un impacto disciplinador imprescindible para imponer las reglas del juego del neoliberalismo, desarticulando fundamentalmente las expresiones y organizaciones artísticas de base y dando lugar, durante los años del proceso, a la voz monolítica de la cultura entendida como espectáculo complaciente o expresión de nacionalismo y tradicionalismo sin contenido crítico.

Por otro lado, la cultura ha ocupado el rol de ministerio muy pocas veces y de manera reciente en la historia del país. Su primera creación data de 1973, como Ministerio de Cultura y Educación, y fue degradado a secretaría apenas un mes y medio después. El resto del tiempo, ha sido una secretaría dependiente de diversos ministerios.

La Ciudad de Buenos Aires, por su parte, cuenta con Ministerio de Cultura desde 1996, año de su constitución como distrito autónomo, independiente de la provincia homónima. A lo largo de los años, el presupuesto de cultura se ha visto reducido o subejecutado en numerosas

oportunidades, especialmente en lo que refiere a subsidios a la producción cultural⁵. Solo entre 2018 y 2019, el área de Cultura percibió una caída del 42,8% de su presupuesto, siendo el servicio social afectado por el mayor recorte⁶.

Como vemos, la cultura (con todos los debates que suscita su enunciación en singular) ocupa un estatus ambiguo, con un valor simbólico que no se traduce en términos económicos y de políticas públicas. Esta brecha se hace especialmente palpable en el punto más frágil de la cadena, que es el sector cultural independiente.

En la escena

60

Las formas que adoptan el arte y la realización escénica en el campo independiente están marcadas por las condiciones materiales de producción. Escenografías montadas a partir del desmontaje de elementos de los hogares de quienes integran cada compañía; vestuarios confeccionados con prendas propias y saldos de ferias americanas; puestas de luces milagrosas, con parrillas despobladas hacen del ingenio y el rebusque los pilares sobre los que se construyen lenguajes.

Es frecuente que el teatro independiente termine siendo llamado irónicamente *teatro pobre*, y no en el sentido que le asignaba Jerzy Grotowski (1970), aunque en ocasiones se acuda a su teoría como fundamento estético de una carencia. Catalogado de este modo, termina recalando en estigmatizaciones, que ponen en tela de juicio su calidad o su profesionalismo.

Sin embargo, resulta importante hacer una primera distinción: la precarización de las condiciones de producción no implica pobreza simbólica o de contenido. De hecho, el sector independiente permite tiempos de investigación y alberga procesos de experimentación que, luego, acaban por trasladarse a la escena comercial y oficial.

¿Qué hay detrás de esta asociación entre precarización y pobreza o amateurismo? En su ensayo *Dos mitos del joven teatro*, incluido en *Mitologías*, Barthes (2005) expone, mediante

5 Conviene mencionar que, al margen del número real, se debe considerar la depreciación por procesos inflacionarios que, particularmente en los últimos cuatro o cinco años, han sido muy pronunciados y frecuentes.

6 Consultar <https://www.undav.edu.ar/general/recursos/adjuntos/22046.pdf>.

dos ejemplos, la relación que subyace entre arte y mercado. Dado el carácter intangible del orden de lo simbólico, el capitalismo requiere que “la pasión también se convierta en mercancía como las otras, un objeto de comercio, insertada en un sistema numérico de intercambio” (p. 110), mediante su traducción a criterios mensurables que, ironiza Barthes, implican el derrame de diversos fluidos corporales (llanto, sudor, saliva), identificables para el espectador. “Doy mi dinero al teatro y, como devolución, exijo una pasión bien visible, casi computable” (p. 110), y lo mismo ocurre con lo que llama mito del hallazgo: las invenciones de puesta en escena, que buscan sorprender o innovar a toda costa, aun cuando no cuenten con un sentido narrativo o una búsqueda experimental. Fluidos corporales, despliegues y artilugios escenográficos son algunos de los elementos que, sumados a imponentes puestas de luz y cambios constantes en el vestuario y en la caracterización de los personajes, construyen el imaginario con el que se evalúa la calidad y el profesionalismo escénicos.

Esta confusión acaba por equiparar pobreza con precarización e invisibilizar el segundo término detrás del primero. Separarlos y distinguirlos entre sí se vuelve imprescindible. Mientras que pobreza entraña una (des)calificación y una carencia en términos económicos; la precarización implica un complejo entramado que incluye la falta de recursos, pero que también refiere a la ausencia de un marco legal y de un reconocimiento específico, social y político, que impacta en el sector autogestivo, sumiéndose en una desventaja estructural. Si dentro de este subgrupo de las artes escénicas, una compañía obtuviera los recursos necesarios para realizar un montaje con las mismas condiciones de producción que el teatro comercial u oficial, podría dejar de ser leída como *pobre*, pero no por ello lo autogestivo dejaría de estar precarizado. Por otra parte, los condicionamientos que impone esta lógica estructural tienen, sin duda, su impacto negativo, pero también imprimen la necesidad de articularse colectivamente, tanto en lo que refiere a la puesta en juego de astucias y tejidos solidarios imprescindibles para la consecución de los objetivos artísticos, como a la organización política (tal es el caso de ESCENA), para dar lugar a resistencias y luchas por transformar estas condiciones.

No por ello debemos caer en la romantización de esta forma de producción. Al final del día, la pasión no paga las cuentas y esto se hace mucho más palpable en momentos de crisis económicas o, como ahora, en medio de las restricciones que imprime la pandemia. La pauperización de la vida de lxs trabajadorxs escénicxs acaba por impactar en la calidad de sus trabajos y en la posibilidad misma de realizarlos. Pero cabe destacar que, si aun en condiciones adversas, se produce, se investiga y se experimenta, ¿cuánto potencial podría desplegarse con recursos y marcos laborales y legales favorables?

En el público

Consideramos al público como un actor clave en las artes escénicas, en cualquiera de sus disciplinas. El público es imprescindible para que el hecho acontezca, es más que un sujeto expectante: completa la obra, le termina de dar sentido. Por ello, consideramos relevante preguntarnos cómo se genera público y cómo es posible ampliarlo. Y, más aún, ¿cómo se vinculan los públicos con la precariedad del subsector?

A modo de continuación de la investigación *Panorama Escena, lógicas de programación y condiciones de producción* (Cassini, 2019), se llevó a cabo otro relevamiento, que da cuenta de las características de los públicos del festival ESCENA. Para ello se desarrolló una encuesta de tipo cuantitativo, implementada en el contexto del evento, durante dos años consecutivos: 2015 y 2016⁷. La metodología utilizada se vehiculizó a través de la plataforma *Alternativa Teatral*⁸, quien colaboró con sus herramientas tecnológicas. El objetivo de dicho análisis fue dar cuenta de hábitos y prácticas culturales, a partir de una aproximación a los sujetos que suelen concurrir a nuestras salas. Para ello, se indagó en cómo se mueven en los diferentes circuitos, con qué otras disciplinas culturales se vinculan, cuáles son sus gustos; así como también, información general de dichos sujetos. De esta manera fue posible identificar a los públicos de esta red de espacios, desde una variable sociodemográfica, a partir de aquellos sujetos que concurren al festival.

7 Es relevante mencionar que debido a las distintas estrategias metodológicas implementadas cada año, contamos con una diferencia notoria en el total de casos, siendo 397 en 2015 y 122 en 2016; menos de la mitad de casos. Respecto a la encuesta, es necesario aclarar que cada año se implementó de manera diferente: en el primer año funcionó como el modo de ingreso al Festival en tanto se accedía a (dos) entradas sin cargo por encuesta respondida; mientras que en el segundo año, el formulario se completaba de modo opcional. Esta diferencia repercutió en la cantidad de casos interpelados cada año. Dicha encuesta es representativa de los públicos del Festival, no así de una de las salas de ESCENA en particular ni de la sumatoria de estas, ya que interpelan a los públicos del festival ESCENA. El plural del término *públicos*, se debe a varias causas. Por un lado, debido a que cada edición del Festival tiene una estructura y estética/poética diversa e interpela en cada una de ellas a públicos diferentes. Por otro lado, en cada Festival las estrategias y herramientas utilizadas para su comunicación han variado. Por ejemplo, los diversos públicos de un Festival que basó su comunicación en Facebook con otro que usó como estrategia fundamental la plataforma *Alternativa Teatral*. Además, cada año ESCENA tuvo un posicionamiento político en la escena diferente, vinculado a coyunturas particulares, y las salas integrantes de la organización han variado.

8 Cabe mencionar que muchas de las salas de la organización utilizan dicha plataforma para vender tickets, pero que la plataforma excede la venta de entradas, siendo un actor relevante del sector escénico independiente de CABA. <http://www.alternativateatral.com/>

Lo que pudimos observar fue que el 70% se identificó como mujer y que el 80% del total se encontraba entre los 18 y 45 años de edad. Es importante destacar que el 70% de lxs encuestadxs dijo dedicarse, por labor o *hobby*, a las artes escénicas específicamente. Por otro lado, el 50% del total afirmó tener conocidos dentro de los espectáculos programados o que se encontraba participando del Festival de alguna manera. En relación a la frecuencia de asistencia a eventos escénicos, el 40% de las mujeres afirmó que suele asistir más de dos veces por semana; mientras que en el caso de los varones, el 20% de ellos concurre con esa asiduidad. Los impedimentos más mencionados por unxs y otrxs al momento de consultar por qué no van más veces por semana a ver espectáculos de artes escénicas fueron la falta de tiempo y de dinero.

Aunque escasa, esta información nos permite hacer algunas aproximaciones en cuanto a la relación de nuestro público con el concepto de precariedad. A partir de este análisis, puede observarse una relación estrecha entre públicos, trabajadorxs y artistas que habitan estos espacios de la ciudad. La relación próxima con la actividad, la franja etaria, la concurrencia asidua y el ir al teatro como un hábito cultural incorporado, dan cuenta de que los públicos de este circuito son, mayoritariamente, integrantes de dicha comunidad cultural (Cassini, 2018). Este concepto responde a la implicación de los públicos con el hecho artístico. Son aquellos que comparten un interés común en torno a esa disciplina artística y al circuito, y que, como resultado de ese interés, impulsan proyectos propios en distintas líneas.

La salida al teatro es una experiencia que excede a la asistencia escénica propiamente dicha. Es parte de una experiencia cultural, que tiene su comienzo en la invitación de unx amigx, en un posteo replicado en redes o en la referencia de una crítica. Asimismo, muchas veces requiere usar diferentes transportes para llegar al espacio y, seguramente, salir a comer y tomar algo post función. Es decir que, desde una perspectiva de costos, la salida al teatro no solo implica la compra de la entrada, sino también los gastos de transporte, comida, entre otros. Cabe, entonces, preguntarnos por las condiciones económicas de nuestros públicos.

Sin dudas, el impacto que produjo el gobierno abiertamente neoliberal del presidente Macri, sumado al freno económico que la pandemia de COVID-19 impuso globalmente, nos obliga a ajustar todavía más nuestra pregunta, cuya respuesta es incierta: ¿cuáles son las condiciones actuales de nuestros públicos y cuáles serán en el futuro inmediato?

¿Cómo mantener-promover valores y sociabilidades alternativas y no ser pobre en el intento?

A lo largo del recorrido de este artículo intentamos abordar indicios que permiten problematizar la precarización existente en el subsector de las artes escénicas autogestivas. Pusimos en foco los puntos clave donde, creemos, se hace más evidente: el lugar simbólico y presupuestario que se le da a las artes y a la cultura; las condiciones de producción; la situación de los espacios que cobijan múltiples actividades, la de lxs trabajadorxs y la de los públicos. Nos centramos en las artes escénicas de CABA, por ser nuestro lugar de pertenencia y porque contamos con información empírica al respecto. Pero mucho de lo expresado aquí pone de relieve una realidad común a todo el campo artístico cultural autogestivo/emergente argentino, independientemente del territorio y de la disciplina artística a la que se aluda.

64

La precariedad parece ser resultado de una combinación de factores que oscilan entre las condiciones socioeconómicas dadas, el marco legal y laboral existente e, incluso, cierta resistencia de los propios agentes del campo a operar transformaciones. Esto último, podría estar ligado a la idea de artista-gestor mencionada al inicio que, más allá de que muchas veces acaba por reproducir condiciones propicias para la autoexplotación, responde a una búsqueda de libertad de acción y de desarrollo dentro del sector cultural y artístico, pese a las adversidades económicas y laborales que le son propias. También se relaciona con el deseo de sostener las formas de sociabilidad y sensibilidad, que hacen a los vínculos dentro del campo autogestivo, como posicionamiento crítico y alternativo a la racionalidad de mercado. En síntesis, no existe una reivindicación de la precariedad, a pesar de que también se construye desde aquí.

Por su parte, la falta de recursos materiales opera como límite de lo posible y se presenta como una variable de peso a la hora de planificar cada nuevo proyecto artístico. La paradoja es que, lejos de desestimular la práctica, la precarización no parece detener a las artes escénicas autogestivas. Desde allí se resiste y se buscan nuevas formas, nuevas alianzas, nuevas estéticas. Frente a esta prepotencia de trabajo (Arlt, 2008, p. 8), cabe entonces la pregunta de si no es dable reconocer allí las formas que asume la profesionalización en este sector. Aprendimos a armar carpetas para pedir financiamiento; a trazar cronogramas de ensayo, pese a que todxs tenemos horarios cruzados por trabajos *random*, muchas veces ajenos a lo artístico, que necesitamos para sostener nuestras actividades; estudiamos, nos capacitamos, hacemos seminarios y participamos de espacios colectivos. ¿No hay allí una búsqueda de profesionalizar

la actividad? A todxs nos gustaría poder vivir (bien) de lo que disfrutamos, pero, ¿a qué costo? Acaso, poder vivir sustentablemente de nuestro trabajo artístico, ¿no sería ser profesionales?

De todas maneras, no debemos perder de vista que el marco en el que todo esto sucede es estructuralmente desfavorable, si bien no es posible reducir las prácticas artísticas autogestivas a ninguno de los términos en los que se tensa su desarrollo (ni resistencia plena y exitosa ni entrega funcional y celebratoria), se parte de una desventaja objetiva dentro de las reglas de juego que impone el mercado.

La precariedad no es nueva para nuestro sector, solo que ahora, en contexto de COVID-19, nos golpea en la cara y se nos asume prescindibles sin discusión. Ya nos encontrábamos produciendo desde y para subjetividades moldeadas por el neoliberalismo, en medio de un imaginario que nos sitúa, en muchos momentos, como sector subsidiario y parasitario; como una competencia de recursos para aquello que se considera esencial, que es lo que logra ser medido por su rendimiento, desempeño, eficiencia y utilidad.

Los tiempos pandémicos y la situación precaria del circuito artístico emergente merecen una investigación aparte; no obstante, arrojaremos una breve descripción. Los espacios (salas, centros culturales, clubes de música, etc.) están cerrados⁹, y si bien se han lanzado subsidios extraordinarios por fuera del presupuesto corriente, están resultando insuficientes. A duras penas, las salas están pudiendo cubrir su alquiler mensual (algunos, solo de manera parcial); lxs docentes están sin dar clases presenciales; lxs intérpretes, sin escenario ni público. Si bien hay líneas de fomento para trabajadorxs independientes y para artistas en particular, no todxs pueden acceder a ellas a raíz de la misma informalidad que los atraviesa, dado que no cuentan con los requerimientos administrativos que se solicitan. Esto ha causado que numerosxs artistas se vean privadxs de cubrir gastos básicos (vivienda, servicios y alimentos) y han debido buscar fuentes de sustento alternativas que, en buena medida, también son informales y frágiles. La precariedad existente previa a la pandemia se ha agudizado y es probable que solo estemos viendo la punta del iceberg. Algunas salas ya están cerrando definitivamente y nos preguntamos cómo será el estado de la cuestión dentro de seis meses o de un año. Si bien la salida desde las bases está articulada y muy activa (se hacen repartos de alimentos, fondos solidarios, etc.), se vuelve indispensable el diseño de políticas públicas específicas, capaces de acompañar de

⁹ Al momento de escribir este artículo, los espacios culturales llevan cuatro meses sin poder funcionar y no existen cronogramas pautados de retorno ni protocolos sanitarios aprobados.

forma eficaz y rápida a un sector clave no solo para la producción simbólica, sino también para el engranaje de la economía social.

Otra gran incertidumbre es, ¿cómo se reconfigurarán los públicos cuando los espacios vuelvan a abrir sus puertas? Como hemos mencionado en el desarrollo del artículo, los mayores impedimentos que las personas citaban a la hora de concurrir o no al teatro eran la falta de tiempo y de dinero. Con la crisis económica suscitada por la pandemia, ¿cuánto se profundizará esta escasez de recursos? Y además, ¿cómo repercutirá la variable de la confianza al momento de asistir a un espacio pequeño, tal como lo son las salas de la organización cultural ESCENA, por ejemplo?

El sector cultural fue el primero en cortarse y será el último en volver. Es, según esta escala de valores, el sector menos necesario. Así se ha construido a lo largo de décadas de políticas neoliberales y así acabamos por creerlo y aceptarlo muy rápidamente, con la llegada de la pandemia. Nos entregamos sin posibilidades de maniobra, porque ya no había tiempo de pensar algo que deberíamos haber puesto en cuestión mucho antes. No hay tal normalidad a la que debamos volver, porque es en esa normalidad que se funda nuestra precarización. Ahora, es urgente pensar con qué discusiones vamos a salir al ruedo de esta cuarentena. Y, para eso, es necesario reflexionar críticamente.

Las artes escénicas independientes, emergentes, oscilan en tensión de dos fuerzas: la de sus discursos y prácticas artísticas, que tienden hacia el ejercicio de un posicionamiento crítico; y la que se impone a través de las condiciones materiales, simbólicas y políticas de producción. Habilitar esta paradoja, abordarla en su complejidad, nos permitirá avanzar en una dirección que no la reduzca a uno de sus dos términos.

“El tiempo de la flexibilidad es el tiempo del nuevo poder. La flexibilidad engendra desorden, pero no libera de las restricciones” (Sennett, 2006, p. 61). El capitalismo nos propone, como condición de éxito, que nos desprendamos del pasado y aceptemos la fragmentación, fomentando la espontaneidad y un régimen flexible (Sennett, 2006). El riesgo se observa en el presente: un continuo estado de vulnerabilidad e inseguridad, en el que siempre se está volviendo a empezar. Ahora bien, en la medida en que las jerarquías piramidales van siendo reemplazadas por estructuras más flexibles y horizontales, aparecen, en términos de Burt (2000), los agujeros estructurales de la red. Nos encontramos ante una reconfiguración que, al mismo tiempo que adopta una apariencia más liviana y de libertad, nos deja a merced de

caer indefectiblemente por los agujeros, si no somos capaces de responder eficientemente a los imperativos de productividad, conectividad y creatividad, que mencionábamos en el inicio. Esto no es exclusivo del sector cultural independiente y autogestivo, pero nos expone a una paradoja que parece ser irresoluble, por la cual, como hemos tratado de dar cuenta a lo largo de este artículo, la pretensión de libertad es, al mismo tiempo, aquello que nos sojuzga. ¿Cómo abordar esta situación sin reducirla a uno de sus dos extremos?

En su texto *La balsa*, la filósofa española Marina Garcés (2014) nos recuerda una imagen con la que el pedagogo francés Fernand Deligny explicaba sus prácticas educativas, tendientes a desarmar las dicotomías y a hacer de la vida algo digno de ser vivido. Cita Garcés:

Una balsa ya sabéis cómo está hecha: hay unos troncos de madera atados entre ellos de tal manera que quedan bastante holgados; así, cuando les caen encima montañas de agua, el agua pasa a través de los troncos separados. Por eso una balsa no es un barco. Dicho de otra manera: nosotros no retenemos las preguntas. Nuestra libertad relativa proviene de esta estructura rudimentaria y yo creo que quienes la concibieron –me refiero a la balsa– lo hicieron tan bien como pudieron, cuando de hecho no estaban en condiciones de construir una embarcación. Cuando llueven los interrogantes, nosotros no cerramos filas –no juntamos los troncos– para construir una plataforma bien concertada. Todo lo contrario. Del proyecto sólo retenemos lo que nos vincula a él. Podéis ver aquí la importancia primordial de los vínculos y la atadura, así como de la distancia que los troncos pueden tener entre sí. El vínculo debe ser lo suficientemente holgado pero que no se suelte” (p. 22).

Y, a continuación, ella agrega “nuestro naufragio no apunta, quizás, a la supervivencia de cada uno de nosotros, pero sí a la dignidad de nuestra vida colectiva” (pp. 22-23).

Estamos en la misma balsa que todxs lxs trabajadorxs de la cultura. Difícilmente podamos dar respuestas certeras, pero hicimos el intento de plantear algunas perspectivas, observando qué sucede al interior de un sector que se amplía, se expande, genera redes –o, mejor dicho, balsas–, busca formas alternativas y apunta a aportar a la construcción de nuevas subjetividades, aun luchando desde un lugar precario por su profesionalización.

Bibliografía

- Arlt, R. (2008). *Los Lanzallamas*. Entre Ríos: Editorial Tolemia.
- Barthes, R. (2005). *Mitologías*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Burt, R. S. (2000). La estructura de red del capital social. En R. I. Sutton y B. M. Staw (eds.) *Investigación en Comportamiento Organizacional*. Greenwich, CT: JAI Press.
- Cassini, S. (2018). Comunidades en cultura. El caso del Club Cultural Matienzo (CABA) y la red activista Fora do Eixo (Brasil). En Wortman, A. (Comp.), *Un mundo de sensaciones. Sensibilidades e imaginarios en producciones y consumo de la Argentina del siglo XXI*. CABA: Instituto de Investigaciones Gino Germani, UBA/CLACSO.
- Cassini, S., Seldes, M. y Marengo, L. (2018). *PANORAMA ESCENA. Lógicas de programación y condiciones de producción en el circuito de los espacios escénicos autónomos, CABA 2015-2017*. Argentina: Publicación independiente. Recuperado el 05/04/2022 de shorturl.at/juBO2
- Cassini, S. (2020). Comunidades culturales. Públicos y comunidades en el circuito de los espacios escénicos autónomos. En A. Wortman (Comp.), *Productores y consumos culturales en la ciudad creativa*. CABA: Teseo.
- Garcés, M. (2014). *Común (sin ismo)*. Buenos Aires: Ed. Pensaré Cartoneras.
- Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro de lo pobre*. México: Ed. Siglo XXI.
- Illouz, E. (2009). *Intimidaciones congeladas*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.

- Lipovetsky, G. (1983). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Lorey, I. (2006). *Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales*. Transversal texts. Recuperado el 05/04/2022 de <https://transversal.at/transversal/1106/lorey/es>.
- Muriel, D. (2010). El patrimonio como dispositivo de construcción de lo nuestro en tiempos de... ¿crisis? De la herencia cultural a las identidades. En P. De Marinis (Comp.), *La Comunidad como pretexto*. Barcelona: Antrophos Editorial.
- Rodríguez, G. (2015). Cultura y dictadura en Argentina (1976-1983). Estado, funcionarios y políticas. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 42(2), 299-325. Recuperado el 05/04/2022 de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/53338/55003>.
- Sennett, R. (2006). *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.
- Zarlenga M. y Cassini S. (2019). *Culturas Independientes. Caracterización y distribución geográfica de las organizaciones culturales urbanas con programación en vivo de la ciudad de Buenos Aires*. Ciudad de Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Recuperado el 05/04/2022 de https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/culturas_independientes_-_informe_final_noviembre_de_2019.pdf.

Fuentes

- Alternativa Teatral (s/f). Informe V. El nuevo Teatro (1950-1970). Alternativa Teatral. Recuperado el 2020, 5 de Julio de <http://www.alternivateatral.com/nota349-informe-v-el-nuevo-teatro-1950-1970>

Cómo citar este artículo:

Cassini, S. y López, A. L. (2022). Navegando entre la precariedad y la profesionalización: paradojas y tensiones en el campo de las artes escénicas autogestivas. *AVANCES*, (31), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37666>.

Coleccionismo y patrimonio: el caso del Museo Juan B. Castagnino de Rosario

Collections and heritage: the case of the Castagnino Museum of Rosario City

Julieta Cebollada

Universidad de Rosario
Rosario, Argentina
julieta.cebollada@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/r1atrcdga>

Resumen

Entre 1910 y 1940 se asentaron las bases para la institucionalización del campo artístico rosarino. El punto álgido de este proceso lo constituyó la inauguración del Museo Municipal de Bellas Artes Juan Bautista Castagnino en 1937, tras el fallecimiento del coleccionista. Castagnino fue un referente en materia artística, tanto por sus conocimientos como por formar parte de un prestigioso grupo de personas que fomentaron la formalización del campo artístico local a través de diversas iniciativas culturales. En el presente trabajo se procura explicar los orígenes de la colección que forma parte del patrimonio del museo, y los procesos sociales y políticos involucrados en su conformación.

Palabras claves

Museo, Patrimonio, Institucionalización, Coleccionismo, Capital cultural

Abstract

Between 1910 and 1940 the foundations for the institutionalization of the Rosario artistic field were laid. The high point of this process was the inauguration of the Juan Bautista Castagnino Municipal Museum of Fine Arts in 1937, after the collector's death. Castagnino was a benchmark in artistic matters, both for his knowledge and

for being part of a prestigious group of people who promoted the formalization of the local artistic field through various cultural initiatives. The present work attempts to explain the origins of the collection that is part of the museum's heritage, and the social and political processes involved in its conformation.

Key words

Museum, Heritage, Institucionalization, Collecting, Cultural capital

Introducción

La constitución del Museo Castagnino fue un enclave fundamental para afianzar la institucionalización del campo artístico rosarino. Juan B. Castagnino cedió su colección de piezas artísticas que, junto con las adquisiciones de los primeros salones de bellas artes de la ciudad, comenzaron a dar forma al patrimonio del museo.

Cabe destacar que el campo artístico de la ciudad a principios del siglo XX empezaba a institucionalizarse paulatinamente a través de iniciativas como la creación de la Biblioteca Municipal en 1910; a partir de la cual se dio origen a “El Círculo de la Biblioteca”. Esta asociación cultural, denominada posteriormente “El Círculo”, sirvió como base para la construcción institucional del campo cultural de Rosario, lo que luego promovió la creación del Primer Salón de Otoño de Pintura y Escultura en 1917. Dentro de este contexto no existían prácticamente ni coleccionistas ni museos; apenas algunas academias de dibujo y pintura. Recién a partir de la realización de dicho evento, tuvo origen la Comisión Municipal de Bellas Artes y, poco tiempo después, en 1920, se inauguró el Museo Municipal de Bellas Artes. Tal como se reconoce en Simonetta y Zapata (2010), en la Rosario de principios del siglo XX no existió un mecenazgo oficial hasta que se consolidó el campo artístico.

Sumado a esto, Rosario era una ciudad cuya mentalidad estaba centrada en el comercio debido a su próspera actividad económica, razón por la cual resultó un desafío sembrar el interés por las artes plásticas en la ciudadanía. Para Sandra Fernández (1999), a fines de la década del setenta del siglo XIX, en Rosario –ciudad sin fundación ni trayectoria colonial– se consolidó un grupo de comerciantes locales, tras el desarrollo de la ciudad como epicentro de las actividades exportadoras cerealeras y la construcción de una línea de ferrocarril con el objetivo de unirla con Córdoba. El impulso de las obras portuarias produjo un auge económico y un flujo comercial que se tradujo en la necesidad de modernizar la actividad a través de nuevas tecnologías (Garcillazo, 2014).

Fue la burguesía rosarina la que tomó a su cargo la misión de fomentar e institucionalizar las actividades artísticas locales, en base a su hegemonía socioeconómica y un liderazgo de corte paternalista bajo el argumento de educar a los miembros de la sociedad a través de las artes plásticas, la música y la literatura. La creación de “El Círculo de la Biblioteca” obró en este sentido.

En lo referido específicamente al ámbito que nos compete, un grupo de miembros de la sociedad rosarina que ostentaban prestigio se propuso con determinación impulsar y organizar eventos artísticos con el fin de colocar a la ciudad dentro del mapa cultural del país; sus esfuerzos iniciales se centraron particularmente entre los años 1910 y 1920. Dicho objetivo no estaba exento de intereses por fuera del arte en sí; por un lado, se buscaba alejar a Rosario de la imagen de urbe centrada exclusivamente en el comercio, al mismo tiempo que se constituía una extensión de su poder social hacia el ámbito cultural.

Para acompañar este proceso, la adquisición de obras pictóricas que dio origen a la actividad coleccionista, mostró el uso de esta actividad como modo de diferenciarse de las demás clases sociales (Simonetta y Zapata, 2010). Además, este círculo de la sociedad rosarina desarrolló formas de sociabilidad a través de eventos culturales y empresariales, y prácticas asociacionistas con el objetivo de forjar estrategias, como alianzas matrimoniales, por ejemplo, para obtener “resultados de carácter político y económico en el breve y mediano plazo” (Fernández, 2012, p. 33). Esto permitía la reproducción del capital social y simbólico de su grupo de pertenencia.

Este escrito se organiza en tres apartados tras su introducción: el primero hace referencia al proceso de institucionalización del campo artístico rosarino; el segundo describe la constitución del patrimonio y el espacio físico del museo Castagnino; y el tercero analiza la actividad coleccionista de Juan Bautista Castagnino enmarcado en los conceptos de patrimonio, coleccionismo y capital cultural.

Con esto se busca hacer un análisis histórico que permita enlazar, y pensar cómo incidieron, algunos factores sociales, políticos, económicos y culturales de principios del siglo XX con la creación del Museo Juan B. Castagnino de la ciudad de Rosario y la constitución de su patrimonio.

La institucionalización del campo artístico rosarino: primeros pasos

A principios del siglo XX tuvo lugar en Rosario un importante crecimiento económico posibilitado por el tejido del ferrocarril y la reestructuración del puerto, con la consecuente

mejoría en su funcionamiento, y la posición privilegiada de la ciudad dentro del modelo agroexportador que primaba en ese entonces. Una vez resueltas estas cuestiones a nivel personal, quedaba espacio y tiempo para el disfrute de aquello que no era utilitario, como las artes visuales. Es por eso que en medio de una fuerte inversión inmobiliaria seguida de un auge constructivo, algunos artistas y artesanos fueron contratados por familias de clase acomodada para realizar la decoración de sus casas, para pintar retratos o simplemente para vender alguna pieza de su producción.

La construcción del campo artístico local era un punto clave para lograr posicionar a Rosario como una referencia más dentro del campo artístico argentino, y sacarla de la imagen que se tenía en el resto del país: una ciudad fenicia carente de eventos culturales relevantes. Ciudades como Córdoba y Buenos Aires se encontraban en proceso de formalización de su propio campo artístico desde hacía algunas décadas atrás. A nivel regional las tres ciudades tenían algunos aspectos en común, como la influencia del desarrollo del ferrocarril en las actividades económicas, las tensiones entre los procesos de modernización y la conservación de determinadas tradiciones (lo que se tradujo también en lo iconográfico, especialmente cuando las influencias de las vanguardias heroicas se hicieron sentir en algunos referentes del arte), y la situación precaria de muchos artistas, dado que quienes no poseían un soporte monetario de origen familiar dependían de encargos –retratos, por ejemplo– o de la enseñanza para su supervivencia (Malosetti Costa, 1999). Además, se cultivó en dichas urbes el género costumbrista, así como el de retrato y el de paisaje, aunque cada localidad contó con sus particularidades; en Córdoba, por ejemplo, hubo un profuso desarrollo del arte religioso (Nusenovich, 2015). Asimismo, puede observarse cierto afán de competencia entre Rosario y Buenos Aires, principalmente a través de artículos de los diarios *La Capital* y *La Nación*, respectivamente. Los primeros, buscaban glorificar los eventos artísticos oficiales y superar a Buenos Aires en este sentido; los segundos, minimizaban la importancia de los salones rosarinos y sus artistas. Esta situación es descrita con más detalle en “De salones, instituciones y críticos: los procesos de legitimación artística en Rosario en el contexto del primer centenario” (Cebollada, 2015/2016).

En consecuencia, la institucionalización del campo artístico de Rosario era fundamental para no “quedarse atrás”: parte de este proceso era someterlo a instancias de legitimación, a través de la creación de un museo y un salón de bellas artes. El primer paso de dicho itinerario fue la fundación de la asociación cultural “El Círculo de la Biblioteca”, el 28 de septiembre de 1912, instituida por el Dr. Rubén Vila Ortiz. Sus integrantes organizaron conferencias, obras teatrales, muestras, conciertos y compraron pinturas que donaron a distintas instituciones culturales de

Rosario. Necesitaban legitimar sus proyectos para obtener el aval y los recursos del gobierno de la ciudad, y lo lograban a través de aquellas actividades.

El acervo del Castagnino, actual museo de bellas artes de la ciudad, alberga parte de las obras adquiridas por esta sociedad y también por la Municipalidad de Rosario en los salones de bellas artes. Pero, en principio, estas obras formaron parte de la colección del primer museo de bellas artes de la ciudad, cuya inauguración tuvo lugar el 15 de enero de 1920. Previamente, la prensa realizó un seguimiento del estado de la incipiente colección de pinturas y esculturas destinadas a ser albergadas en sus salas, y destacó la labor de la Comisión Municipal de Bellas Artes. No obstante, el local era alquilado: recién en 1937 con la concreción del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, este pasaría a poseer un edificio y biblioteca propios.

76

Cabe destacar que el Museo Castagnino fue la primera construcción de la época, en Argentina, en ser concebida especialmente para convertirse en museo, a diferencia de las ya conocidas casas-museos. Respecto a su arquitectura, se trató de una estructura racional que otorgaba protagonismo a las obras expuestas, en adhesión a los preceptos de la nueva museografía desarrollada en Argentina. Esto fue influido por Atilio Chiappori, quien fuera gestor del traslado del Museo Nacional de Bellas Artes a su actual emplazamiento en el año 1932 (Montini, 2012).

Dos conceptos primaron en la concepción institucional del museo de Rosario: la modernización técnica referida a la iluminación, la ventilación, los modos de colgar las obras, la claridad en los recorridos, las visiones en diagonal para la comunicación de las salas y el confort de potenciales visitantes; también se pensaron nuevos espacios para la exposición, la investigación y la conservación de las obras con el fin de que la institución se convierta en un museo didáctico.

De esta manera se pudo ejecutar el programa de difusión y legitimación del arte moderno, y se desarrolló una idea homogénea de cultura que tuvo al museo como estandarte e instrumento de legitimidad simbólica de la familia Castagnino y la alta burguesía en general.

Volviendo unos años atrás, se sabe que el primer Salón Nacional de Bellas Artes de la ciudad de Rosario fue denominado Salón de Otoño, presumiblemente debido a que la fecha de inauguración de la exposición coincidía con dicha estación. También pudo ser intencional, como manera de imitar el Salón de Otoño de París. La inauguración fue realizada el 24 de mayo

de 1917, día anterior a las fiestas por el aniversario de la Revolución de 1810. Esta exhibición fue de carácter privado: la Asociación Cultural, El Círculo, la organizó y financió.

En el reglamento se observan los criterios de valor (y de gusto) para premiar las pinturas y esculturas seleccionadas. Se especifica que las recompensas serían destinadas “únicamente a las obras de autores argentinos y de preferencia a las que tengan carácter nacional” (Comisión de Bellas Artes, 1917, p. 7). La identidad nacional como problema estaba muy vigente en la época, lo que por supuesto incluía al mundo artístico. Al respecto resulta pertinente citar a Laura Malosetti Costa (1999):

A lo largo de las tres décadas comprendidas entre 1880 y 1910 hubo en la Argentina, y en particular en Buenos Aires, una intensa actividad orientada a desarrollar el cultivo de las artes plásticas que, como pretenden ejemplificar estas citas, se halla permanentemente atravesada por las alternativas que orientaron la reflexión acerca de la nacionalidad, su afirmación y sus rasgos distintivos (p. 164).

Este desarrollo se ve inextricablemente unido a los procesos sociopolíticos sostenidos por parte de diferentes sectores de las elites intelectuales y políticas. En este sentido, las bellas artes resultaron ser un vehículo para encauzar la utopía de una sociedad “civilizada” a través de la realización de un arte con características nacionales. El concepto de argentinidad promovido desde las clases dominantes incluyó las temáticas de gauchos y pueblos originarios, que habían dejado de constituir una amenaza al *status quo* desde hacía mucho tiempo. Dicho concepto excluyó deliberadamente a las y los inmigrantes, quienes constituyeron una mano de obra muy valiosa, pero más tarde fueron considerados conflictivos, tanto por sus ideas políticas de izquierda como por su escaso afán de integración. En definitiva, se trasladó hacia ellas y ellos la antigua idea sarmientina (1997) de “barbarie” sustentada en su libro *Facundo* a fines del siglo XIX.

Este cambio de paradigma respecto de la inmigración orientó a los grupos dirigentes a intentar resolver la conflictividad social mediante la represión hacia agrupaciones alternativas al Partido Autonomista Nacional (PAN), a la Unión Cívica Radical (UCR) y al Partido Socialista –como el anarquismo–, a través de la instrumentación de las leyes de Residencia y de Defensa Social. Según Devoto (2002), estas leyes permitían expulsar del país a cualquier extranjero o extranjera que la clase gobernante considerase como indeseable. En lo referido a la construcción

de una nacionalidad argentina, el camino elegido fue “inventar una tradición e imponerla a través de los instrumentos de que disponía el Estado (...): el servicio militar obligatorio, la educación y la política” (p. 277).

Además, el paisaje argentino por excelencia fueron las sierras de Córdoba y la llanura pampeana, representaciones de una “Argentina profunda”. Se trataba de panoramas naturales, que ocasionalmente aludían al trabajo de campo. Como señala Macario (2019), los usos políticos de la pintura de paisaje fueron frecuentes en la época, debido al desarrollo de una cultura urbana dentro de un Estado nacional moderno que percibía lo rural como algo lejano, a lo que ya no se pertenece. Por lo tanto,

El paisaje no es entonces una condición natural de un lugar, una realidad geográfica exterior, sujeta a un modelo de representación más o menos mimético; sino un dispositivo construido que opera al servicio de un discurso que lo supera. Los paisajes son, por lo tanto, productores de lugares (p. 83).

Entonces, los entornos naturales transfiguran su significado cuando pasan a estar al servicio de determinados modos de dominación en pos de un proyecto político. La ruralidad constituyó entonces un espacio que no parecía afectado por los procesos de la civilización moderna y sus altos índices de conflictividad.

Durante sus años de funcionamiento, la Comisión Municipal de Bellas Artes ocupó espacios de poder y veto en el campo del arte rosarino, influyendo en su educación del gusto. Por supuesto esto impactó en la constitución del patrimonio inicial del museo cuando Juan Bautista Castagnino decidió poner su colección particular a disposición del público. Pomian (1993) señala:

la importancia que tienen las colecciones particulares para la cristalización de los patriotismos urbanos y del sentimiento nacional, y comprender, al mismo tiempo, que tuvieron también un significado político propiamente dicho, porque ejercían una influencia invisible, pero efectiva, en la vida de la ciudad (p. 42).

Y tal como se reconoce en Prats (1998), las activaciones de determinados referentes patrimoniales son “representaciones simbólicas de esas versiones de la identidad” (p. 67).

Los logros de la Comisión Municipal de Bellas Artes fueron muchos: la constitución de un museo con una colección, la tradición de los salones anuales con su propio público, la conformación de un mercado de arte local y el desarrollo de instituciones culturales. La Comisión Municipal de Bellas Artes mantuvo sus reuniones, registradas en su totalidad en un libro de actas, hasta octubre de 1936; se disolvió formalmente en 1937 con la designación de un Director Interino.

Un patrimonio para un museo moderno

A los 41 años de edad, Castagnino falleció inesperadamente el 17 de julio de 1925, tras una infección generalizada cuando una herida se puso en contacto con el guano de unas alfombras orientales que había considerado adquirir en un anticuario de Buenos Aires. Antes de su fallecimiento, instó a sus hermanos y a su madre a que contribuyeran con dinero para la construcción del edificio del Museo Municipal de Bellas Artes y que trasladaran allí su colección.

Fue así como Rosa Tiscornia comenzó a estudiar su proyecto de museo, cuyo emplazamiento inicial iba a ser en la casa familiar de calle Maipú N° 555, lugar de nacimiento de su hijo. Posteriormente decidió que era mejor la dirección de Boulevard Oroño esquina Avenida Pellegrini.

La donación de los Castagnino estuvo sujeta a ciertas condiciones que resguardaban a la colección de un posible desmantelamiento o desvío de fondos. Esta suerte de blindaje legal queda estipulado en el Decreto Municipal N° 509 del 27 de abril de 1937, en el cual se establece que el edificio donado sería destinado exclusivamente para el Museo Municipal de Bellas Artes, denominado Juan B. Castagnino. Todos los bienes de la Comisión Municipal de Bellas Artes, sumados a las obras donadas por el coleccionista y su madre, y las futuras adquisiciones por parte de la Municipalidad de Rosario, serían transferidos al edificio. Asimismo se instaura la obligación del municipio de garantizar el funcionamiento económico del museo y un uso pertinente del lugar, caso contrario se revocaría la donación.

Primero se donó la colección de arte argentino y luego una selección de las consideradas mejores obras del repertorio de arte antiguo, además de ampliar el legado del museo con la donación de la biblioteca de Castagnino en el año 1941. Previamente, Manuel A. Castagnino

(hermano de Juan Bautista) en su función de presidente de la Dirección Municipal de Cultura, había estudiado las atribuciones de las obras europeas a través de consultas a diversos agentes legitimados del mercado del arte internacional.

Julio E. Payró fue convocado a fin de elaborar un catálogo de las donaciones que tuviera un marco crítico e historiográfico, y se siguió una rígida serie de condiciones para garantizar la protección de la colección y el legado de Juan B. Castagnino. Esto incluyó pautas para una correcta conservación de las obras, su exposición permanente, la prohibición de que fueran retiradas del museo y la conservación de sus marcos originales. Asimismo,

solo podían ser objeto de restauración, previo dictamen unánime afirmativo escrito por los directores del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, del Nacional de Bellas Artes y del Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” quienes, además debían expedirse acerca de la idoneidad de la persona encargada de efectuarla (Montini, 2016, p. 93).

El 17 de noviembre de 1937 la Comisión Municipal de Bellas Artes fue sustituida por la creación de la Dirección Municipal de Cultura, presidida por Manuel A. Castagnino. La dirección del museo la asumió Hilarión Hernández Larguía *ad honorem*, el 22 de noviembre del mismo año. El artista Julio Vanzo fue designado como su secretario y el 7 de diciembre se inauguró oficialmente el nuevo edificio.

El primer salón de bellas artes que se realizó en el Museo J. B. Castagnino fue el Doceavo Salón de Otoño. El discurso de apertura fue pronunciado por Manuel A. Castagnino, quien hizo uso de la metáfora del caduceo de Mercurio y la lanza de Minerva, para referirse a la posibilidad de que Rosario se afanzara en su rol cultural sin perder su característica actividad comercial agroexportadora.

El modelo de museo moderno se presentaba como un templo o santuario de arte revestido de un carácter sagrado: un cubo blanco en el cual no se podía hablar, reír, comer, beber ni dormir. En dicho espacio Guasch (2008) describe el papel de las y los espectadores como personas sin rostro, que se detienen y miran discretamente cada obra que requiera de su presencia, en actitud contemplativa.

Según Panozzo (2018) el rol del museo “estuvo focalizado en cumplir con la función de instruir y educar bajo un canon que definió la belleza, y con ella, el valor histórico del arte” (p. 12). La idea de orden y progreso de la Ilustración condicionó la disposición de las obras en un sentido cronológico por estilos o escuelas artísticas acompañadas con pequeños carteles con información descriptiva de las piezas.

Habermas (1999) afirma que el museo forma parte de un tipo de instituciones que refleja la ideología de la autoridad estatal. Si nos retrotraemos a la creación del primer museo de bellas artes de Rosario, podemos observar que su colección es deudora de donaciones particulares y premios adquiridos de los primeros salones de bellas artes de la ciudad.

Al menos en sus primeras ediciones, un jurado, conformado por miembros de renombre de la sociedad rosarina, seleccionaba las obras que se iban a exhibir y, dentro de estas, cuáles serían premiadas. De este modo determinaban qué debía incluirse y qué excluirse en función de su ideología y el rol pedagógico que buscaban ejercer en la sociedad. Así fue como se conformó en sus inicios la colección de lo que es hoy el Museo de Bellas Artes Juan Bautista Castagnino, dentro de lo que se conoce como museo moderno, denominado también museo universal o enciclopédico (Jiménez Blanco, 2014). En este sentido, se pensaba al museo público como una forma de autoridad estatal que delimitaba qué incluir y qué no, en función de un rol educador.

Como advierte Panozzo (2018):

Dentro de la organización de ese relato moderno, se construyó un modelo de progreso que estaba en relación con un grupo de saberes organizados con el fin de homogeneizar el conocimiento. Es decir, la entidad tuvo la doble tarea de proteger al objeto –colecciones privadas– y de ser guardiana de la memoria colectiva para dar cuenta de un principio de democratización de la cultura. Es el ideal ilustrado de democratización el que subyace a esta construcción de la educación y la cultura; y cuyos cimientos son la racionalidad y la libertad (p. 25).

Las obras de los salones de bellas artes de Rosario que habían sido premiadas en concepto de adquisición, sumadas a las pertenecientes a Juan Bautista Castagnino, pasaron a formar parte del acervo del museo. Dentro de las pinturas, esculturas, dibujos y grabados de la colección, conviven primordialmente las estéticas aceptadas en su época, como el impresionismo, divisionismo y simbolismo, y las ya mencionadas temáticas costumbristas, de retratos, naturalezas muertas y paisajes.

Coleccionismo, patrimonio y capital cultural

Para pensar estos conceptos resulta pertinente adoptar las ideas de: *patrimonio cultural* de Prats (1998), *capital cultural* de Bourdieu y Passeron (1970) y *coleccionismo* de Walter Benjamin (2005).

Prats (1998) señala la categoría de *patrimonio cultural* “entendido como todo aquello que socialmente se considera digno de conservación independientemente de su interés utilitario” (p. 63). Lo que resulta digno de conservación depende de decisiones en las que se ponen en juego aspectos políticos en un sentido amplio.

En relación a posiciones de privilegio y pugnas por el poder resulta pertinente pensar el concepto de *capital simbólico*, acuñado por Bourdieu y Passeron (1970). El autor clasifica cuatro tipos de capital que sirven para configurar la estructura del espacio social y determinar las oportunidades de vida de los agentes sociales: el económico, el cultural, el social y el simbólico.

Según Benjamin (2005), el coleccionismo es al mismo tiempo un arte y una forma de investigación, ya que irrumpe en el archivo cultural y reconstruye el mundo sensible y la manera en que se lo comprende. Esta reconstrucción y comprensión del mundo en función de la constitución de un archivo es influida por el capital simbólico que cada coleccionista desea poseer y, en el caso de Castagnino, en el consecuente patrimonio del futuro museo.

Como señala Montini (2016), Juan Bautista Castagnino generó su colección de pinturas en dos etapas: en la primera, que abarca desde 1907 a 1914, influido por sus orígenes europeos y la actividad comercial familiar (en la que se vinculaban los puertos de Rosario y Génova), adquirió piezas de arte del Barroco italiano. Y una segunda fase, desde 1914 hasta 1925, año de su muerte, en la que debido al estallido de la Primera Guerra Mundial no pudo continuar adquiriendo obras del viejo continente. La contienda generó dos situaciones que influyeron en la actividad coleccionista de Castagnino: un mercado del arte internacional temporalmente obstruido y un freno en las actividades económicas del puerto de Rosario. Esto lo llevó a obtener pinturas de artistas nacionales y locales, que aún no se encontraban legitimados en el campo artístico rosarino. No obstante, en cuanto las condiciones estuvieron dadas, volvió a comprar obras de los considerados maestros europeos.

Además de su faceta de comprador, Castagnino se erigió como autoridad al momento de asesorar a otros miembros de la burguesía rosarina para la adquisición de pinturas de artistas

provenientes de Europa. En este sentido asignó posibles autorías a pinturas cuyo realizador era desconocido, y estableció las dataciones más probables al asociarlas con otras pinturas más reconocidas. Pomian (1933) menciona también la dimensión social de las colecciones al afirmar que “su contenido y sus características dependen del estatuto del coleccionista, del lugar que ocupa en la jerarquía del poder, del prestigio, de la educación y de la riqueza” (p. 48).

Más allá del asesoramiento que tenía por parte de expertos del ámbito artístico europeo, el mecenas también investigaba las piezas de su propia colección. En este sentido, Castagnino poseía más de mil volúmenes de libros de arte, aproximadamente doscientos catálogos y numerosas guías de museos, y estaba suscrito a revistas internacionales como *The connoisseur*, *Museum*, *La Revue de l'art*, *Le Bullettin de la vie artistique*, *Bolletine d' arte del Ministero della publica istruzione*, *L'Art et les artistes*, entre otras.

Al mismo tiempo, registraba de manera casi obsesiva las adquisiciones propias en un cuaderno de catalogación en el que consignó todos los movimientos realizados en torno a la adquisición de obras: la fecha de formalización, el destinatario, la procedencia, el costo y gastos adicionales como los fletes, los derechos de aduana, las comisiones, las restauraciones, el embalaje y los marcos (Montini, 2016).

Las obras las obtenía mediante intercambios mayormente directos con los dueños de las piezas y, en ocasiones, mediante “comisionistas” o “mediadores”, cuya representación era dada por artistas o profesionales. Estas debían pasar por un proceso de estudio y restauración para poder dilucidar su datación o su autoría, actividad que aún no estaba desarrollada en Argentina. Fue así que contactó a reconocidos restauradores pertenecientes al ámbito museológico de Italia, “quienes se encargaron de poner a punto sus nuevas adquisiciones, aportar posibles atribuciones a las obras, ofrecer otras a la venta y gestionar los derechos de exportación de las mismas” (p. 83).

No solo los restauradores jugaban un papel relevante al momento de definir el valor de las pinturas que el coleccionista adquiría, sino que también lo hacían los historiadores y directores de museos. Cabe destacar que en la mayoría de los casos las obras no estaban ni datadas ni firmadas, razón por la que la labor de expertos era crucial para hacer un dictamen acerca de su origen, autenticidad y calidad a través de un análisis formal de estas, mientras que la búsqueda de documentación y la investigación de su materialidad pasaban a un segundo plano. Dado que muchas de las obras que obtenía Castagnino se encontraban, a veces, por fuera del mercado del

arte formal, las consultas a estos expertos se hacían necesarias para definir su valor, a diferencia de las que ostentaban firma o fecha. Las galerías de arte y las casas de subastas internacionales, en cambio, constituían canales legitimados y el elevado precio de las pinturas que vendían era para Castagnino un criterio de afirmación del valor artístico de estas. Dentro de esta compleja trama, el coleccionista armó su repertorio de obras, que constituiría el acervo para un futuro museo.

Dentro de este contexto social y político se forjó la colección del Museo Juan B. Castagnino, cuyo patrimonio fue creciendo hasta la actualidad. Más allá del genuino interés del coleccionista por las artes plásticas, su actividad se vio influida por otras cuestiones como la búsqueda de acumulación de capital cultural, prestigio y distinción social. Además, se constituyó en una suerte de especialista en arte; hecho posibilitado por la ausencia (¿o quizás escasez?) de especialistas en Rosario en esa época (restauradores, por ejemplo). Es por esto que a menudo era convocado por sus pares de la alta burguesía rosarina para asesoramiento respecto del posible valor de una obra, lo cual lo afirmó como referente en este aspecto, con el consecuente crecimiento de su prestigio social.

Asimismo sus adquisiciones fueron, en principio, obras europeas, ya que el viejo continente se erigía como modelo de un arte “universal”, que dejaba al descubierto su hegemonía respecto de manifestaciones artísticas de otros continentes. Esta situación se prolongó durante décadas: los viajes a Europa también eran una instancia de formación obligada de los artistas que podían permitírselo.

Según nuestra valoración personal, el concepto de *patrimonio* se trata en principio de una construcción social generada desde el discurso del poder. El poder político (y dentro de este, los gobiernos) construye el patrimonio, decide lo que está incluido en él y lo que no. Asimismo García Canclini (1999) afirma que el patrimonio forma parte de un campo de fuerzas y disputas materiales y simbólicas, y tanto su constitución como su manipulación son dirigidas desde los hilos del poder. En consecuencia, dentro de esta dinámica también se encuentran distintos actores que disputan espacios de inclusión y reconocimiento.

Por otra parte, quienes adquieren objetos de arte buscan acrecentar su capital simbólico haciendo uso de su capital económico, con el consecuente crecimiento de su prestigio social. Por lo tanto, se ejerce una dinámica socialmente aceptada de ejercer poder. En este sentido, el patrimonio aludido adquiere valor simbólico y económico cuando es comprado por un coleccionista.

Asimismo la cualidad y valor que se le otorga a una pieza es abordada por Appadurai (1986) en *La vida social de las cosas*. Según el autor, el valor depende del juicio que emiten los sujetos acerca del objeto, y los objetos más valiosos son los más difíciles de conseguir. Basta con que se encuentren en un contexto mercantil para convertirse en mercancías.

En suma, las piezas compradas poseen un valor simbólico y económico elevado dentro de las elites que buscan distinción no solo a través de su poder en cuanto a lo monetario, sino también por acumulación de capital simbólico. Esta distinción las “eleva” por encima de las clases sociales más bajas, y también respecto de algunos grupos de similar poder económico.

Consideraciones finales

Entre las décadas de 1910 y 1920 tuvieron lugar distintos sucesos que dieron forma al incipiente campo artístico rosarino: la creación de la Biblioteca Municipal en 1910, en torno a la cual surgió dos años después “El Círculo de la Biblioteca”, asociación cultural que luego será conocida simplemente como “El Círculo”. Sus miembros promovieron la creación del Primer Salón de Otoño de Pintura y Escultura en 1917 y, a partir de su realización, se originó la Comisión Municipal de Bellas Artes. Tres años después, en 1920, se inauguró el Museo Municipal de Bellas Artes en un edificio ubicado en el centro de Rosario, en calle Santa Fe entre Laprida y Maipú.

Distintos factores pueden adjudicarse a la institucionalización del campo artístico rosarino: políticos, económicos, ideológicos y culturales. En el sentido económico, el incremento del poder adquisitivo por parte de la población alentó el desarrollo de sus intereses vinculados al coleccionismo, los cuales se presentaron como relativamente novedosos en un contexto de bienestar económico.

La intención de oficializar un espacio dedicado a la difusión de las bellas artes en Rosario se correspondió en parte con esos objetivos, pero el propósito principal era otro: otorgarle mayor importancia y prestigio a la ciudad mediante el desarrollo de disciplinas como la música, la literatura y las artes plásticas. Se trataba de posicionar a la ciudad dentro del campo artístico del país, como un espacio que alentaba y posibilitaba sus manifestaciones, para demostrar así que era más que una ciudad de comerciantes que corrían tras beneficios de índole puramente

financiera.

Estos hechos se encuentran relacionados con lo político, al igual que la necesidad de los sectores dominantes de formalizar el campo artístico desde sus inicios. Esta pretensión, por supuesto, incluía posicionamientos de privilegio dentro del campo y también exclusiones, que en principio dependían de las decisiones de estos hombres de clase acomodada, lo cual producía una transferencia de su poder en la sociedad civil hacia el ámbito cultural.

Se trató justamente de la reproducción del capital social y simbólico de estos grupos que ostentaban una posición económica privilegiada a través de la organización de eventos como los mencionados salones de bellas artes. Además, generaban espacios a los que los y las artistas necesitaban acceder, ya que les daba la oportunidad de tener cierta visibilidad, contactos sociales, venta de obras y premios cuya remuneración era económica (dependiendo de la categoría). Asimismo poseer una colección de pinturas originales de artistas reconocidos otorgaba prestigio a sus propietarios.

El Museo Castagnino fue concebido bajo el modelo de museo moderno, y la estricta reglamentación, sumada al seguimiento realizado por Rosa Tiscornia de Castagnino y Manuel Castagnino que rigieron las donaciones, aseguró la protección de las piezas del coleccionista.

Las relaciones entre patrimonio, coleccionismo y museo son complejas, y responden a problemáticas que van más allá de las piezas en sí. Se trata de qué es lo que se decide patrimonializar, quiénes lo hacen y por qué; y qué es lo considerado digno de guardarse y exhibirse en un museo, instancia indiscutible de legitimación artística y social.

Bibliografía

Appadurai, A. (1986). *La vida social de las cosas*. México D. F.: Grijalbo.

- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bourdieu, P. y Passeron J. C. (1970). *La reproduction: éléments pour une théorie du système d'enseignement*. París: Editions de Minuit.
- Cebollada, J. (2015/2016). De salones, instituciones y críticos: los procesos de legitimación artística en Rosario en el contexto del primer centenario. *Avances*, 25, pp. 105-118.
- Devoto, F. (2002). *Historia de la inmigración argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Fernández, S. (1999). Burgueses, familia y empresa. Rosario en el cambio de siglo (1880-1910). *Travesía*, (1)2. Recuperado el 11/04/2022 de http://www.travesia-unt.org.ar/pdf/travesia2_2.pdf.
- Fernández, S. (2012). *La ciudad en movimiento. Espacio público, sociedad y política. Rosario 1910-1940*. Rosario: Ediciones del ISHIR-CONICET.
- García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. En E. Aguilar Criado (coord.), *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* (pp. 16-33). Andalucía: Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- Garcillazo, R. (2014). El puerto de Rosario y las propuestas de Juan Canals para su construcción, 1887-1900. *Páginas*, (6)11. Recuperado el 11/04/2022 de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/30860>.
- Guasch, A. M. (2008). Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global. *Calle 14*, 2. Recuperado el 11/04/2022 de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279021515002>.
- Habermas, J. (1999). *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*. Madrid: Cátedra.
- Jiménez Blanco, M. D. (2014). *Una historia del museo en nueve conceptos*. Madrid: Cátedra.
- Macario, M. T. (2019). El paisaje argentino: construcciones y usos. *ASRI*, 16. Recuperado el

11/04/2022 de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/105175>.

- Malosetti Costa, L. (1999). Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario. En J. E. Burucúa, *Nueva historia argentina: Arte, sociedad y política* (pp. 161-216). Buenos Aires: Sudamericana.
- Montini, P. (2012). Del coleccionismo al mecenazgo: la familia de Juan B. Castagnino en la concreción de su legado, 1925-1942. En P. Montini, et al., *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte de Rosario, 1917-1945* (pp. 79-137). Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Montini, P. (2016). Restauraciones y atribuciones: las demandas de un coleccionista profesional. La colección de Juan B. Castagnino (Rosario, 1907-1925). *Tarea*, 3. Recuperado el 11/04/2022 de <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/article/view/370>.
- Nusenovich, M. (2015). *Arte y experiencia en Córdoba en la segunda mitad del siglo XIX*. Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Panozzo, A. (2018). *Se contempla, se experimenta. Modos de comunicar del museo de arte contemporáneo*. Rosario: UNR Editora.
- Prats, L. (1998). El concepto de patrimonio cultural. *Política y sociedad*, 27. Recuperado el 11/04/2022 de <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/78242/4564456558641>
- Pomian, C. (1993). La colección, entre lo visible y lo invisible. *Revista de Occidente*, 141. Recuperado el 11/04/2022 de https://www.usc.gal/export9/sites/webinstitucional/en/titulacions/masters_oficiais/mxpaamma/descargas/Pomian_Krzysztof.pdf.
- Sarmiento, D. F.: (1997). *Facundo*. Buenos Aires: Santillana.
- Simonetta, L. C. y Zapata, H. M. H. (2010). *Alta cultura, distinción pública y memorias burguesas en el prisma de la modernidad. Repensando la relación entre coleccionismo y museos en un espacio local. Rosario, primera mitad del siglo XX* [ponencia]. III Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti,

Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 11/04/2022 de http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-18/simonetta_zapata_mesa_18.pdf.

Fuentes

Comisión de Bellas Artes (1917). *Catálogo del I Salón de Otoño*. Rosario: Museo Municipal de Bellas Arets Juan B. Castagnino.

Cómo citar este artículo:

Cebollada, J. (2022). Coleccionismo y patrimonio: el caso del Museo Juan B. Castagnino de Rosario. *AVANCES*, (31), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37670>.

Distopías para una academia en cuatro novelas argentinas (De Santis, Jitrik, Aira y Vanoli)

Dystopias for an academy in four Argentine novels (De Santis, Jitrik, Aira and Vanoli)

Liliana López

Universidad Nacional de las Artes
Ciudad Autónoma de Buenos
Aires, Argentina
liliblopez@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/abrks5gm2h>

Resumen

En las últimas décadas, el ámbito académico ha sido abordado como un espacio distópico en varias ficciones argentinas. Mediante el cruce de géneros y la presencia de intertextos recurrentes, construyen una visión crítica de la praxis institucional concebida como máquina, en particular de sus efectos sobre las mentes y los cuerpos afectados. Analizaremos los tópicos de la metamorfosis y la locura como líneas de fuga en *Filosofía y Letras* de Pablo De Santis (1999), *El congreso de literatura* de César Aira (1999), *Evaluador* de Noé Jitrik (2002) y *Cataratas* de Hernán Vanoli (2015).

Palabras claves

Narrativa argentina, Distopías, Academia, Metamorfosis

Abstract

In recent decades, the academic field has been approached as a dystopian space in several Argentine fictions. Through the crossing of genres and the presence of recurring intertexts, they construct a critical vision of institutional praxis conceived as a machine, in particular its effects on affected minds and bodies. We will analyze the topics of metamorphosis and madness as lines of flight in *Filosofía y Letras* by Pablo De Santis (1999), *El congreso de literatura*

by César Aira (1999), *Evaluador* by Noé Jitrik (2002) and *Cataratas* by Hernán Vanoli (2015).

Key words

Argentinian narrative, Dystopías, Academy, Metamorphosis

Introducción

“El sueño de la razón produce monstruos”.

Francisco de Goya y Lucientes

En este trabajo intentaremos responder a un interrogante: ¿por qué el ámbito académico aparece en estas ficciones como una máquina siniestra y devastadora de los cuerpos, anuladora del pensamiento crítico y vehículo que impulsa a la locura como único destino? En algunas de estas novelas, lo que comienza como una tarea honorífica o un encuentro académico prometedor, termina ineluctablemente en una catástrofe de proporciones apocalípticas. La inteligencia termina disuelta en lo monstruoso, la animalidad o el extravío mental. Máquina burocrática, máquina de espectáculo, máquina de poder, la academia no es una isla en el universo social. Lejos de configurarla como un espacio reservado a la reflexión y la construcción de conocimiento, estas ficciones revelan sus conexiones y relaciones especulares –magnificadas, deformes, aún con una lógica específica– con el resto de la sociedad.

Entre el cómic y el evento académico “espectacular”

El narrador y personaje protagonista de la novela breve *El congreso de literatura* es multifacético: se llama igual que el autor –César Aira (1999)– y, como él, es traductor. Hasta allí, resulta congruente su asistencia como invitado a un congreso de literatura en Venezuela. Pero todo posible anclaje en la realidad se desvanece cuando se revelan sus facetas de genio e inventor.

Por un lado, se autodefine como genio cuando resuelve un acertijo que lo conduce a la gloria y a la fortuna: el hilo de Macuto, cuya solución le resulta evidente –como la carta robada del cuento homónimo de Edgar Allan Poe– aunque durante siglos nadie pudo alcanzarla. Este episodio tiene como función la construcción de la figura protagonista como un ser excepcional en cuanto a su intelecto, ya que las lecturas juveniles sobre piratas y el seguimiento del tema en la prensa le posibilitaron el acceso a la solución. Dirá que cuando esta apareció en su mente,

el primer impulso fue escribir “una novelita”, pero ahí se produce el primer salto de la ficción y decide llevarlo a cabo.

A la primera figura añade la del científico o inventor solitario; pese a sus escasos recursos económicos, experimenta nada menos que con la clonación de insectos en primer término, hasta llegar a la especie humana.

Una tercera figura que se sobrepone a las precedentes corresponde a la del traductor/ escritor que desarrolla la *inventio* a partir de una imaginación ilimitada forjada a partir de la combinación de estímulos literarios y no literarios: “No haré aquí el desarrollo de toda la explicación, porque me llevaría muchísimas páginas, y me he impuesto una extensión fija para todo el texto (del cual esto es apenas el prólogo) por respeto al tiempo del lector” (p. 6). La reflexión metaliteraria y la conciencia narrativa irrumpen de continuo el relato de los hechos con digresiones. Por ejemplo, cuando ofrece una explicación sobre las particularidades de su mente: no la considera superior, sino única, en la medida en que es el resultado de una conjunción de lecturas y films, en registros que pertenecen al campo culto y al popular. Esta tercera figura podemos redefinirla como la del lector que escribe, tal como lo define Block de Behar (1993) en *Una retórica del silencio*. Su actividad como traductor no hace más que reforzar el procedimiento.

Cuando presenta su faceta de científico lo hace mediante un vocabulario propio del análisis narrativo y vuelve sobre la cuestión de la extensión de la novela. El primer capítulo se abre con un extenso párrafo metadiscursivo y el que le sigue comienza a la manera del cuento popular: “Había una vez... entonces, un científico en la Argentina experimentando con la clonación de células, de órganos, de miembros...” (Aira, 1999, p. 8). El sinsentido de la experimentación reporta resultados contradictorios, ya que los clones no eran idénticos entre sí. Como era esperable en este registro, a la pregunta por el propósito de sus experimentos, responde que es la dominación del mundo. Este objetivo lo inscribe en la serie literaria argentina, conectando su ambición con la de los personajes de Roberto Arlt, especialmente los de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*¹.

¹ No es el único tópico que podemos relacionar con Arlt. La idea de que cada individuo se constituye a partir de un imaginario único, remite a la obra de teatro *Trescientos millones*, donde el protagonista imagina una vida mejor a partir de sus lecturas del folletín y la frecuentación del cine.

Cita directamente al género: “En ese sentido era el típico Sabio Loco de los comics” (p. 8) y explica que el tesoro le permitirá dar un salto cualitativo desde su posición de *bricoleur* pobre. Con confusos razonamientos deduce que el modo de conquistar el mundo será a través de la clonación masiva del escritor mexicano Carlos Fuentes, por ser una inteligencia superior y porque será la figura estelar que asistirá como invitado especial al congreso de literatura².

La exposición de la conciencia narrativa resulta abrumadora: “El Sabio Loco (y yo mismo, en otro de los niveles de significación de este relato)” (p. 18); procede por saltos desde una posición enunciativa a otra en: “Aquí creo que ha llegado el momento de hacer otra ‘traducción’ de lo que vengo contando, para poner en claro mis verdaderas intenciones...” (p. 19). O como en este párrafo, donde exhibe el procedimiento y autodefine su estilo:

Pero en mí es fatal, esa manía de agregar cosas, episodios, personajes, párrafos, de ramificar y derivar. Debe de ser por inseguridad, por temor a que lo básico no sea suficiente, y entonces tengo que adornar y adornar, hasta una especie de **rococó surrealista** que a nadie exaspera tanto como a mí (p. 28)³.

La mención a la estética y a los procedimientos de escritura de origen surrealista reaparece cuando se produce la catástrofe:

Y de las cimas de las montañas bajaban lentamente unos colosales gusanos azules... Advierto que decirlo así puede hacer pensar en la escritura automática, pero no hay otro remedio que decirlo. Parece la intromisión de otro argumento, por ejemplo el de una vieja película barata de ciencia ficción (p. 35).

El congreso de literatura –al que apenas asiste– resulta funcional a la experimentación literaria y a la operación de traducción como clonación –imperfecta, parcial– del texto traducido. La selección dentro de un repertorio de posibilidades revela la actividad creadora del que traduce y también los límites que impone. Por eso la novela procede mediante saltos a través de diferentes niveles de la fábula, géneros y estilos:

² “Al fin de cuentas, no era distinto lo que pasaba con los críticos y profesores que asistían al congreso, que se habrían visto en dificultades para decir dónde terminaba el hombre y dónde empezaban sus libros; para ellos también todo era ‘Carlos Fuentes’” (p. 39).

³ El resaltado es nuestro.

Aquí ha llegado el momento de hacer otra mudanza de nivel, otra “traducción”. Pero ésta es tan radical que da toda la vuelta y reanuda el hilo del relato exactamente donde lo había dejado. Y es que los procesos mentales del personaje que me representa en la “traducción” anterior, a partir del punto donde se razonaban los beneficios de la catástrofe colectiva, se diluyeron enteramente en la ficción, recuperaron todos los cabos sueltos, operaron una reinterpretación generalizada no sólo de las “traducciones” previas, sino del proceso mismo del que salen las “traducciones” (p. 37).

Mientras la experimentación literaria se lleva a la práctica en la escritura de la novela, en el evento académico que da título a la obra se asiste a la congregación del espectáculo: de las figuras célebres, de los cócteles y del cierre en el que se exhibe la obra de teatro experimental, también de la autoría del polifacético narrador.

Distopías para una academia

La academia como espacio distópico que conduce ineluctablemente al crimen y a la locura es el sustrato de *Filosofía y Letras* de Pablo De Santis (1999). Aunque por momentos proceda según los tópicos del policial, la desmesura de las acciones de los personajes alejan la ficción de cualquier anclaje en la racionalidad que caracteriza al género. Las prácticas del espacio académico van develando un reverso que lo equipara a un manicomio, en una suerte de contigüidad encubierta que el narrador protagonista, el joven Esteban Miró, irá descubriendo en su relato retrospectivo, cuando ya la sumatoria de eventos catastróficos ha sucedido.

El anclaje en lo real está dado fundamentalmente por el espacio, que corresponde a la sede de algunos de los institutos de investigación de la facultad, ubicado en el microcentro porteño. Siempre han circulado rumores y distintas versiones –contradictorias entre sí– sobre sus usos a lo largo del tiempo. Tanto el espacio circundante –el núcleo de la “City porteña”– como sus características arquitectónicas y estado, redundan en una sensación de desajuste respecto de las actividades que allí se realizan. En este aspecto, compite, por así decirlo, con la sede de la Facultad de Ingeniería, un edificio inconcluso diseñado por el arquitecto Arturo Prins y sobre el que circulan diferentes mitos urbanos. Una de las últimas novelas de César Aira (2018), *Prins*, sitúa allí parte de la trama, añadiendo escabrosos elementos ficcionales a la mitología de estos enclaves académicos.

El segundo espacio en importancia dentro de la ficción es la Casa de Reposo Spinoza, sobre la que hay diferentes explicaciones, que van desde “un hospicio para intelectuales”, pasando por un espacio de “internación forzosa de intelectuales opositores”, hasta “un refugio para las mentes brillantes que no soportan la realidad” (De Santis, 1999, pp. 90-91).

Lo inquietante del planteo es que se puede pasar de un espacio al otro. El género policial resulta desbordado en la medida en que el investigador se involucra en la trama hasta ser una víctima más; apenas sobrevive para contar la historia en la que los personajes principales sufren atentados como ser empujados por el hueco del ascensor, aplastados por bibliotecas, ahorcados, entre otras modalidades, por obtener una novela que se reescribe continuamente y que –en una de sus versiones– se titula del mismo modo que esta. El agua, el peor enemigo de los libros, inunda el edificio al tiempo que produce un efecto de extrañamiento en el protagonista:

Al cabo del tiempo, la masa de papel ya sin ángulos y aristas se convertiría en un paisaje lunar: monografías y libros viejos, solidificados por el agua, formarían una construcción única, invencible. En uno de los tantos giros, oí el croar de una rana imposible: una libélula de alas enormes me saltó a la cara. Imaginé, en los rincones del paisaje pútrido, una fauna monstruosa e insomne (p. 188).

La buscada novela de Homero Brocca, ahora el sereno del edificio, resulta ser predictiva y por esa razón nunca deja de escribirse. Escribir para que las cosas sucedan, escribir para intervenir en la realidad. *Filosofía y Letras* no es solo una distopía sobre la academia, también es una reflexión sobre la escritura y su relación con lo que llamamos realidad.

Con ecos foucaultianos, la pregunta por los lazos entre las palabras y las cosas se responde de maneras diversas e imprecisas, en situaciones tales como la del tan buscado Brocca o la de uno de los pacientes de la Casa de Reposo Spinoza el tan buscado Brocca o uno de los pacientes de la Casa de Reposo Spinoza que no puede parar de escribir; la enfermera explica que padece una variante de la grafomanía aguda o síndrome de Van Holst, “un empleado de la biblioteca nacional de Amsterdam que comenzó a destruir las cosas que había en su casa para reemplazarlas con papeles donde escribía los nombres de las cosas” (p. 154). Para el paciente, en cambio,

las palabras y las cosas pueden coexistir. En el centro de su delirio está la certeza de que los objetos no pueden existir sin las palabras. De hecho, ve la relación al revés: las cosas son signos que sirven para expresar lo único que de veras existe, el lenguaje (p. 155).

El efecto que la pérdida del libro por la inundación tendrá en el protagonista será otra variante, una repetición de las pérdidas, aun de las futuras:

Antes de salir miré hacia el interior y tuve una intensa sensación de pérdida, como si todas las cosas que me habían abandonado volvieran a hacerlo; como si todas las cosas que habría de perder en el futuro desfilaran ante mí (p. 206).

Del lado de allá

Algunos tópicos de *Filosofía* y *Letras* aparecen en la novela *Evaluador* de Noé Jitrik (2002), donde el foco se dirige al otro extremo de la relación: la evaluación de las investigaciones, presentada como un sistema cuyas leyes resultan incomprensibles hasta para los propios evaluadores. Como en otras distopías, aparece el argumento de reunir las evaluaciones en un Centro Único para agilizar la gestión. La invitación a participar –aunque perentoria y obligada– de parte del mismísimo presidente de la Nación, no deja espacio para dudas ni resquemores. Sin embargo, a poco de llegar en helicópteros al Centro, de ubicación imprecisa en una zona rural, aparecen índices que despiertan sospechas en el protagonista, el profesor Segismundo Gutiérrez. Como en otras ficciones de Jitrik, los nombres de los personajes son, por lo menos, anacrónicos y –sobre todo– problemáticos en cuanto a la referencia, en la medida en que suelen resultar intercambiables. En esta novela, los mismos individuos pueden ser portadores de otros nombres según las circunstancias:

La puerta se abrió y el licenciado Sepúlveda fue el primero en salir. “Soy el doctor Telésforo Zapata, director de este establecimiento”, dijo. Los profesores Gutiérrez y Galeana se miraron asombrados y miraron a quien hacía un instante consideraban que era el licenciado Antenor Sepúlveda; lo era, los mismos bigotes negros, el pelo hacia atrás, los ojos refulgentes pero sombríos y el traje oscuro y un modo de hablar que traía, a Gutiérrez, ecos de voces o de situaciones conocidas (p. 152).

También aparece la posibilidad de la clonación de los empleados del Centro, rozando los límites de la ciencia ficción:

El profesor Segismundo Gutiérrez apreció la claridad del discurso del licenciado Antenor Sepúlveda, pero también le pareció curioso su aspecto; por un lado, no parecía universitario, estaba trajeado de azul oscuro y su pelo estaba peinado para atrás, muy fijado, seguramente andaba por los cincuenta años; pero lo más notable era el hecho de que sus tres adjuntos se le parecían, tanto en el aspecto exterior como en las facciones mismas, parecían salidos todos de un mismo vientre o tan sólo llevaban parecidos trajes (p. 38).

Advierte, además, que sus nombres comienzan con la misma sílaba: Antenor, Anselmo, Antonio y Anacleto, construyendo una nueva serialidad cuya ley es una incógnita.

Idéntica situación se repite con otros personajes, hasta que se naturaliza. El nominalismo, la onomástica y las identidades recorren las situaciones más absurdas. Por ejemplo, las comisiones evaluadoras de los proyectos y tesis, lejos de conformarse por campos disciplinares afines, siguen un criterio abstruso e inadecuado para la tarea de la evaluación:

Ustedes, ya lo saben, son ciento treinta y cinco, ni uno más. Cinco por cada letra del alfabeto: cinco evaluadores cuyo apellido empieza con A, cinco con B y así siguiendo; incluso hemos podido integrar con cinco evaluadores los grupos de las letras finales, la X, la W, la Y, la Z. No fue fácil pero se logró –acotó con orgullo–. (...) En cada sala se tratarán temas o expedientes cuya letra inicial es la de la sala y del grupo; los evaluadores de la sala A evaluarán solicitudes o temas de personas cuyo apellido empieza con A y así sucesivamente (pp. 134-135)⁴.

De todos modos, no pasará mucho tiempo hasta que los evaluadores descubran que su tarea es inexistente, ya que algunos de los proyectos llegan con una marca que intima a su

⁴ La tensión entre el nominalismo y lo designado en el dominio de la onomástica reaparece en una novela posterior de Jitrik (2009), *Destrucción del edificio de la lógica*: “¿Serán todos, Escalante, Escalona, Escalera, Escarí, Escamilla, Escárcega, Escafino, una sola entidad o, mejor dicho, un solo ente?” (p. 45). En la novela de Vanoli, los nombres de los personajes principales (Ignacio Rucci, Alicia Eguren, Marcos Osatinsky, Gustavo Ramus, entre otros) remiten a dirigentes gremiales y militantes cuya actividad se remonta a la década del setenta.

aprobación, siendo, precisamente los más disparatados: “¿Ha visto los proyectos que nos han mostrado? Es ridículo. ¡Una maestría en lencería de lujo! ¿Por quién nos toman?” (p. 105).

Las grietas de la racionalidad se van profundizando a medida que pasan los días en el Centro. Gutiérrez descubre que detrás del edificio hay un reverso inquietante: al imponente y cuidado jardín frontal le corresponde un erial espinoso. A la entrada señorial, un cerco con alambre de púas, frente al cual se agolpa un grupo de personas, entre las que cree reconocer a su esposa. La contracara siniestra de la mansión señorial resulta ser un manicomio, lugar al que son conducidos luego de una gran inundación. Quizás fue una trampa calculada, un castigo al que fueron y serán conducidos todos aquellos que se resistan a ese nuevo sistema unificado, avalado por la orden de un presidente que se manifiesta a través de las pantallas de los ordenadores.

100

La búsqueda de explicaciones no conduce a ninguna parte, como expresa el profesor Goldstein: “Usted está hablando con la lógica de la realidad, pero aquí se vive con la lógica imposible de las utopías” (p. 107). Y aquí creemos ver la clave de la novela de Jitrik, en la respuesta del profesor Gutiérrez: “En las utopías no hay puertas ni relaciones con nada que no esté previsto en la utopía misma; tal vez ésta sea una utopía fallada” (p. 107), deslizándose, mediante esta fórmula, hacia una distopía.

El resultado de un proyecto concebido *a priori* como utópico, o presentado como tal, acaba mostrando las fisuras por las que aparecen lo horroroso y lo siniestro de una realidad paralela *a posteriori*. Quizás, ya estaba previsto de antemano, cumpliendo un nuevo ciclo de la pesadilla de la razón. Que las mentes más brillantes y capacitadas de un país terminen como en la novela, revela que tal vez no fueron las primeras ni las últimas.

El error, lo fallido, también compete al espacio mal elegido desde el fondo de la historia. La construcción señorial del siglo XIX se asienta sobre una laguna seca, que la naturaleza, lenta pero infalible, volverá a llenar y a desbordar. El sueño decimonónico del dominio de la naturaleza a través de la tecnología, vuelve a evidenciar el fracaso. El desierto, la llanura, la pampa, ese espacio que desde lo simbólico construyó identidades y utopías ficcionales a la luz del ideograma “civilización versus barbarie”, se transforma en el segundo término bajo la máscara de la primera. Entre otros intertextos, se menciona explícitamente la distopía orwelliana: “¿Leyeron ustedes 1984?” preguntó el profesor Goldstein. Los otros, demasiado preocupados por lo que veían, no necesitaron responder, sabían adónde iba la pregunta, que no era de mera erudición literaria” (p. 113).

El Centro Único, lejos de solucionar –como pretendía la ostentosa presentación– la burocracia de la tarea de evaluación, la disfraza con rótulos vacíos de sentido que ni siquiera enmascaran la negación de la misma tarea; los significantes obturan los posibles significados, un procedimiento que remite a los universos ficcionales de Kafka. Si en este punto se pueden ver ecos y alusiones a *El proceso* (1977), en muchos aspectos surge como intertexto –incluso como cita– *El castillo* (1979). El epígrafe que da comienzo a *Evaluador* es, precisamente, la descripción de la edificación de la novela de Kafka⁵.

Tanto en la narrativa kafkiana como en 1984 aparecen diversos mecanismos de control ejercidos por instituciones o poderes sobre los individuos. Con mayor o menor tecnología, también aparecen en estas novelas. En *Filosofía y Letras* casi todos los personajes espían a otros, por cuenta propia o por encargo. Escuchan conversaciones, leen escritos ajenos, abren portafolios u oficinas e incluso aparece la extraña figura del investigador o del detective confusamente institucionalizado.

La novela *Evaluador* se ubica, en este aspecto, en una zona intermedia. Si bien toda la organización parece depender de la máxima magistratura que se comunica mediante mensajes que irrumpen sin previo aviso desde las pantallas de los ordenadores, se podría sospechar que las líneas inferiores y directas ya no responden a sus mandos, hasta que el mismísimo presidente de la Nación llega hasta el lado B del Centro Único, por motivos familiares. Lejos de ser una visita tranquilizadora, de su discurso se desprenden mayores males que los acontecidos hasta ese momento. Su doctrina política se denomina “totalismo”:

El profesor Segismundo Gutiérrez no podía creer lo que estaba leyendo; era la obra de un fanático o de un delirante o de un adepto al totalismo, esa perniciosa doctrina que estaba minando el lenguaje, tanto científico como periodístico, que había convencido nada menos que al presidente de la República y lo había hecho no sólo firmar esta pieza sino también atribuir fondos considerables para ejecutarla (p. 24).

En *Cataratas* (2015), los avances y la utilidad de nuevas tecnologías –como el Google Iris– se transforman en dispositivos de control sobre los usuarios, entre otros mecanismos de vigilancia y represión.

5 “En suma, tal como se lo veía de lejos, el Castillo respondía a las expectativas de K. No era un viejo castillo feudal ni un palacio de reciente data sino una vasta construcción compuesta de algunos edificios de dos pisos y de un gran número de pequeñas casas, unas junto a la otra. Kafka, *El Castillo*”.

Sin embargo, tanto en esta novela como en las ya mencionadas, el principal tipo de control de control se ejerce a través de los mecanismos específicos de lo que denominaremos “la praxis académica”. Investigadores, tesistas, doctorandos, becarios, evaluadores y profesores resultan ser las piezas de una máquina que se articula de acuerdo a una lógica *sui generis*, de la que es difícil –o imposible– escapar. El destino de cada uno de ellos –cuya mejor versión es la de seguir en carrera ascendente o simplemente, permanecer en el sistema– depende de leyes no escritas ni expresadas de manera suficientemente clara, a veces aleatorias, cuya consecuencia es la de transitar a través de innumerables peligros, en completa incertidumbre.

Ese oscuro objeto de investigación

102

En relación con la “máquina académica”, un territorio que en estas narrativas se presenta como cristalizado, arbitrario y –la mayor parte de las veces– absurdo, gestionar la propia investigación se vuelve una tarea de riesgo. Ahora bien, como contrapartida se desnuda que en algunos casos, el estatuto de tal investigación puede ser una ficción dentro de la ficción, constituyendo una *mise en abyme* en algún caso, o una fantasmática quimera, en otros.

El personaje protagonista de *Evaluador* investiga acerca de la hipotética obra de un hipotético personaje del siglo XIX, Gumersindo Basaldúa. Sus contactos con archivos de bibliotecas estadounidenses agregan informaciones contradictorias, tanto como las búsquedas locales. Cuando cree tener alguna certeza sobre la *Breve descripción de paisajes y costumbres de los naturales de la región pampeana*, surgen otros datos desalentadores sobre la identidad –tan inasible como la propia– del supuesto autor.

En Filosofía y Letras el objeto de investigación consiste tanto en los escritos de Homero Brocca, como en su figura; haciendo honor a su nombre mítico, se desconoce casi todo del escritor y de su obra solo quedan fragmentos de dudosa atribución. Pese a ello, hay investigadores como Emiliano Conde, la profesora Granados o Novario, que organizan congresos y hasta la presentación de un libro –*Sustituciones*– apócrifo. El premio mayor, la novela de Brocca, en esta lógica heurística, justifica hasta un acto criminal⁶.

6 Aunque no forma parte del corpus analizado, la novela de Laurent Binet (2017), *La séptima función del lenguaje* reúne muchas de las características enumeradas. Bajo la hipótesis de que Roland Barthes fue asesinado por poseer información valiosa sobre una poderosa función del lenguaje, revive de manera paródica los espacios y gurús académicos europeos y norteamericanos de los años ochenta. Por su parte, *Sumisión* de Michel Houellebecq (2015) construye una crítica a la más tradicional universidad francesa a partir del intercambio por cargos y favores de algunos de sus integrantes. Por otra parte, el teatro argentino reciente aborda el espacio académico con una mirada parecida. Por ejemplo, Mariano Saba (2019) en *La letra caníbal* y Andrea Garrote (2019) en *Pundonor*.

Cataratas responde a una lógica idéntica, en la que Ignacio Rucci, como integrante de la comisión evaluadora, detenta el poder de avalar o no las investigaciones, tesis o ingresos a carrera. Aunque transcurra en un futuro distópico, entre drones y mutaciones genéticas, los mecanismos de poder en las cuestiones académicas no se han modificado en absoluto respecto de las narrativas precedentes. Los becarios, tesistas y aspirantes a ingresar a la carrera de investigador soportan maltratos y humillaciones de sus jefes inmediatos y la situación de incertidumbre no los abandona jamás. También el crimen aparece justificado como única forma de liberación.

El encuentro académico que reúne a los personajes de *Cataratas* aparece desdibujado entre los acontecimientos colaterales que develan su irrelevancia:

Marcos Osatinsky no podía concentrarse en las ponencias. ‘Pasé alrededor del cuarenta por ciento de mi tiempo de vida en diferentes aulas y situaciones de aprendizaje’, pensó. Su cerebro estaba empastado, un chip de silicio sobre el que alguien derrama queso roquefort (Vanoli, 2015, p. 289).

Filosofía y Letras también parodia el congreso sobre la obra de Brocca, contraponiendo punto por punto las actas de este a la realidad observada por Miró, el protagonista. Las diferencias desautorizan el informe académico y revelan la falta de interés genuino y de la comunidad por esta actividad.

La novela de Aira, a contramano de su título, tampoco se detiene en el evento. Por el contrario, el protagonista decide no asistir y pasar los días en la piscina del hotel. Se recorta del corpus analizado en cuanto que no trata sobre investigaciones literarias, sino sobre la actividad de la traducción. Algunas de las posibilidades –y también límites– de la traducción operan sobre las mutaciones de géneros en la propia novela, afectando directamente a la escritura. En tal sentido, las consideraciones metatextuales acompañan y determinan los acontecimientos narrados, que se transforman en un terreno de experimentación literaria. La clonación planeada del escritor Carlos Fuentes puede leerse en este sentido: en la medida en que hubo una selección equivocada, en lugar de multiplicar el genio, se crearon monstruos, en una suerte de traducción genética fallida.

El viaje terminal y la catástrofe

El tópico del viaje con final apocalíptico aparece en tres de las novelas analizadas: *El congreso de literatura*, *Evaluador* y *Cataratas*. Aunque en *Filosofía y Letras* no se efectúa ningún viaje, se cierra de manera catastrófica, dado que una gran pérdida de agua destruye todo el edificio, además de los asesinatos o suicidios de casi todos los personajes.

En la novela de Aira, el desastre es, en alguna medida, reparado por el protagonista. En su carácter proteico de Sabio Loco del cómic; en un último efecto de “traducción” transforma un elemento de utilería teatral en un arma que aniquila a los gusanos de seda gigantes y el orden es parcialmente restablecido.

Los personajes de *Evaluador* intentan ensayar alguna explicación ante los extraños fenómenos, aunque las hipótesis no conducen a ninguna certeza, como lo expresa el profesor Goldstein: “Lo que yo creo es que estamos asistiendo a un cambio radical de civilización”, añadió. “Viejas formas son atacadas y lo que las reemplaza es demencial, como si las formas y las relaciones giraran en redondo, todas locas, y no hallaran el punto de reposo” (Jitrik, 2002, p. 105).

En *Cataratas* algunos de los personajes sufren mutaciones como resultado de agrotóxicos contaminantes, aunque lo monstruoso acecha continuamente a las identidades.

Las metamorfosis y disolución de las identidades también pueden leerse en clave simbólica, como líneas de fuga (Deleuze y Guattari, 2002; Braidotti, 2005) trazadas para escapar del territorio académico. Lo que ha logrado el escritor Basaldúa, objeto de la investigación de Gutiérrez:

Viene a ser lo mismo; años tratando de entender una lógica de funcionamiento de las oficinas públicas, o de aquellas en las que ejercíamos nuestro modesto y devastador oficio de sabelotodos y este es el triste resultado: pese a las líneas de fuga que dibujan su persona, me está pareciendo que Gumersindo Basaldúa, el personaje al cual yo debería consagrarme, tenía una intuición de la realidad que yo, desgraciadamente, no poseo: él huyó de un sueño imperfecto, la organización nacional, y halló, quizás, una razón para vivir; yo su frustrado biógrafo, sólo puedo ver frente a mis ojos líneas de fuga por todas partes”, dijo el profesor Gutiérrez (Jitrik, 2002, p. 108).

Braidotti (2005) distingue etapas en las que para la cultura dominante el devenir animal o insecto resultaba terrorífico. No es así a partir de las ciber-tecnologías o en el ámbito de la cultura popular.

Devenir loco, devenir imperceptible, devenir animal, devenir monstruo son algunas de las desterritorializaciones que los personajes ejecutan para escapar de la máquina académica. Como Gregorio Samsa, que deviene insecto para escapar del triángulo opresor, aunque esa metamorfosis implique la muerte.

Bibliografía

Aira, C. (1999). *El congreso de literatura*. Buenos Aires: Tusquets.

Aira, C. (2018). *Prins*. Buenos Aires: Literatura Random House.

Arlt, R. (1958). *Los siete locos*. Buenos Aires: Losada.

Artl, R. (1962). *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Losada.

Binet, L. (2017). *La séptima función del lenguaje*. Buenos Aires: Planeta.

Block de Behar, L. (1993). *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Amorrortu.

De Santis, P. (1999). *Filosofía y Letras*. Buenos Aires: Planeta.

Garrote, A. (2019). *Pundonor*. Buenos Aires: Miscenas.

Houellebecq, M. (2015). *Sumisión*. Barcelona: Anagrama.

Jitrik, N. (2002). *Evaluador*. México: Fondo de Cultura Económica.

Jitrik, N. (2009). *Destrucción del edificio de la lógica*. Buenos Aires: Emecé/Cruz del Sur.

Kafka, F. (1977). *El proceso*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Kafka, F. (1979). *El castillo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Saba, M. (2019). Lógica del naufragio. En *La letra caníbal, textos dramáticos reunidos* (pp. 73-95). Buenos Aires: EUDEBA.

Vanoli, H. (2015). *Cataratas*. Buenos Aires: Literatura Random House.

Cómo citar este artículo:

López, L. (2022). Distopías para una academia en cuatro novelas argentinas (De Santis, Jitrik, Aira y Vanoli). *AVANCES*, (31), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37672>.

Estados sutiles, lo Impenetrable

Subtle states, the Impenetrable

Amalia Soledad Martínez

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina

amalia.soledad.martinez@unc.edu.ar

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/pya14azj2>

Resumen

En este artículo analizamos los modos de ver que se ponen en juego en el proyecto “Del Impenetrable a Londres” que representó a Argentina en la Segunda Bienal de Diseño de la mencionada ciudad. Los curadores de la obra tenían como objetivo darle visibilidad al valor ancestral del textil artesanal y rescatar el espíritu de comunidad del pueblo wichi. El proyecto está realizado con fibras de chaguar recolectadas, hiladas y teñidas por mujeres wichi. Ellas enlazan el chaguar y tejen bolsos aplicando nudos que aprendieron de sus madres y de sus abuelas.

Nos interesa analizar el modo en que lo sensible emerge de la artesanía textil de los wichis y cómo esta actividad es invisibilizada a través de las operaciones de diseño que impone la perspectiva occidental y racionalista. Esta mirada oculta y relega a un segundo plano los valores ancestrales de la artesanía. Analizamos también cómo las fotografías con las que se difunde el proyecto en los medios, ponen en evidencia la subalternidad de las mujeres wichi respecto de los diseñadores marplatenses.

Palabras claves

Artesanía, Diseño, Semiosis, Representación, Subalternidad

Abstract

In this article we analyze the ways of seeing that are put into play in the project “From the Impenetrable to London” that represented

Argentina at the Second London Design Biennial. The curators of the work aimed to give visibility to the ancestral value of artisan textiles and to rescue the community spirit of the Wichi people. The project is made with chaguar fibers collected, spun and dyed by women from the native community. This task is performed by the Wichi women. They link the chaguar and weave bags applying knots and skills learned from their mothers and grandmothers.

We are interested in analyzing the way in which the sensitive emerges from the ancestral textile crafts of the Wichis, and how this activity is made invisible through the design operations imposed by a Western and rationalist way of seeing, making the ancestral value of the crafts invisible. We also analyze how the photographs with which the project is disseminated in the media, highlight the subordination of Wichi women with respect to Mar del Plata designers.

Key words

Crafts, Design, Semiosis, Representation, Subalternity

El proyecto argentino

La segunda Bienal de Diseño de Londres¹ se convocó bajo el lema “Estados Emocionales”, un tema abierto que dio lugar a diferentes proyectos de diseño acorde a la decisión que tomó cada equipo de diseñadores a partir de la consigna. La Argentina fue representada por el equipo de diseño marplatense Trimarchi. El equipo fue seleccionado por el British Council a partir de la presentación que hicieron sus miembros en la Primera Bienal de Londres². Con el objetivo de realizar un proyecto “bien latinoamericano” (premisa que les había sido encomendada por los curadores de la Bienal), los diseñadores procuraron desarrollar un producto que representara los estados sutiles, invisibles e impenetrables de nuestro país que no hubiesen sido tocados por la cultura occidental.

Los miembros del equipo, junto a la diseñadora textil Sol Marinucci, viajaron al interior del país en busca de aquello que había permanecido relativamente aislado de la influencia cultural dominante. El objetivo era recuperar el valor ancestral de la artesanía textil del pueblo wichi y difundir el valor que tiene el quehacer colectivo en relación al individual³. Para ello necesitaban interiorizarse en la vida en el bosque Impenetrable (Chaco) como así también en el proceso de producción de los textiles de estos pueblos originarios.

El resultado del proyecto fue “Del Impenetrable a Londres” (imagen 1), una instalación textil realizada con más de tres mil metros de fibra de chaguar⁴ y adornada con flores, penachos y guirnaldas (imagen 2), que representaba los meandros del río Bermejo y la suculenta y

1 La Bienal de Diseño de Londres es un evento internacional destinado a posicionar a la ciudad de Londres como capital mundial del diseño. En ella se exhiben proyectos de diseño de diferentes países convocados a través del British Council y se realizan debates en relación al arte y el diseño. La primera Bienal de Diseño de Londres fue convocada bajo el lema “Utopía”, se realizó en el año 2016 y no hubo participación de Argentina. La segunda edición de la Bienal fue en el año 2018. Al respecto, puede consultarse en el libro *Utopía y Diseño* (Martínez, 2018), un análisis semiótico de las instalaciones presentadas en la Primera Bienal de Diseño.

2 Los miembros del equipo Trimarchi habían ganado una beca (Design Connection) para realizar una estancia en Londres. Uno de los requisitos de la beca era que realizaran una ponencia sobre el diseño argentino. Los diseñadores centraron su exposición en el nido del hornero como modelo de diseño. Por el interés del tema, los curadores de la bienal decidieron convocar a Trimarchi para representar a nuestro país en el evento internacional (*Sebastián Valdivia de TRImarchi: “la comunidad está avanzando hacia trabajos colectivos”*, 2018).

3 En la lengua wichi no hay una palabra que designe al yo, sino que el yo está designado por la palabra nosotros.

4 El chaguar (*bromelia hieromyni*) es una planta que crece naturalmente en la zona del gran Chaco, en la zona del bosque impenetrable, de la que se obtienen las fibras con las que las mujeres wichi producen la artesanía textil.

enmarañada vegetación del bosque Impenetrable⁵. La instalación se exhibió en uno de los salones principales de *Somerset House*⁶ acompañada por una banda sonora que reproducía los sonidos del bosque nativo mientras un documental mostraba el bosque, su biodiversidad y la vida de la comunidad en el Impenetrable⁷.



Imagen 1: TRImarchi (2018). *El Bosque Impenetrable* [instalación]. Bienal de Diseño de Londres: edición 2018. Londres, Inglaterra. Fotografía de Ed Reeves.

5 Se denomina “El Impenetrable” a una amplia zona que abarca cerca de cuatro millones de hectáreas de bosques nativos de la región chaqueña semiárida, ubicada principalmente en el noroeste de la provincia del Chaco. Comprende también una porción del este de Salta, el oeste de Formosa y el noreste de Santiago del Estero (Greenpeace, 2012; Chisleanschi, 2019).

6 *Somerset House* es un edificio histórico de la ciudad de Londres inaugurado en 1796, sede de la Bienal de Diseño en Londres.

7 Documental recuperado el 13/04/2022 de <https://www.youtube.com/watch?v=tqAojztYTb4>.



Imagen 2: TRImarchi (2018). *Detalle de flores y penachos en El Bosque Impenetrable [instalación]*. Bienal de Diseño de Londres: edición 2018. Londres, Inglaterra. Fotografía de Ed Reeves.

¿Por qué la comunidad wichi?

Los wichis son pueblos originarios rurales⁸ que habitan una región que abarca partes de las provincias de Formosa, Chaco, Salta y Jujuy. Su modo de vida está estrechamente ligado al bosque. Allí recolectan miel y frutos, pescan y practican la horticultura estacional. Su territorio fue controlado por el Estado a través de expediciones militares y fue degradándose progresivamente por el desarrollo de la agricultura. Desde el siglo XVII los pueblos wichi han sufrido agresiones por parte de blancos que, para ampliar las zonas de explotación agropecuaria,

⁸ “Aunque las cifras oficiales son escasas y muy dispares, se calcula que en total existen en la actualidad entre 40.000 y 50.000 hablantes de wichi. Se podría describir a los wichis como una sociedad igualitaria de pequeña escala, es decir, un grupo etnolingüístico sin organización política centralizada” (Alvarsson 1988; Palmer 2005)” (Montani, 2008, p. 119).

usurparon su territorio. La comunidad vio drásticamente afectada su actividad económica y de supervivencia por la pérdida de los recursos silvestres. Poco a poco fueron incorporados al sistema de producción capitalista como mano de obra barata y temporaria en ingenios azucareros y obrajes madereros, trabajando informalmente para el Estado o recibiendo planes sociales. Esta comunidad, afirma Montani (2008), se ve obligada a luchar no solo contra la sujeción económica y la explotación, sino también contra la subestimación política y cultural. El autor explica la concepción del Cosmos para la comunidad wichi:

En su centro se encuentran los propios wichí (wichi la-wetes, “la comunidad”), rodeados por el monte (tahnyi), el río (tewukw, en singular) y, hacia el oeste, los Andes (chenaj). Aldea, monte, río y montañas forman el plano del cosmos en el que los wichí habitan (hohnat, “la tierra”). Arriba, se halla el cielo (pule, lit. “cielo y nube”) y debajo, el inframundo (hohnat-cho). Distintas clases de seres habitan estos planos. El primer denominador común de las entidades que los wichí asocian con sus diseños enlazados, salvo mínimas excepciones, es el de ser habitantes del monte (tahnyi) (Montani, 2007, pp. 42-43).

Los wichis constituyen una sociedad igualitaria en la que el parentesco es el eje de las relaciones sociales y la división del trabajo se organiza por género.

La producción textil y el modelado de cacharros constituyen actividades estrictamente femeninas que están relacionadas conceptualmente. La producción textil es la más virtuosa y tiene una carga simbólica muy densa.

Son las mujeres de la comunidad las que enlazan los bolsos para uso doméstico o para intercambiar por otros artículos de necesidad. Ellas recolectan el chaguar, lo machacan y trabajan frotándolo en sus muslos, sus pies, sus manos. Luego lo hilan y lo tiñen con tintes naturales. Las mujeres enlazan la fibra del chaguar combinando colores para obtener motivos simplificados (imagen 3) del mundo natural siguiendo una tradición ancestral que heredaron de sus madres y estas de sus abuelas. El enlazado se realiza de diferentes maneras según el tipo de bolso o morral y la edad del destinatario. El tejido, además de ser útil, constituye un hecho social en su propia materialidad, ya que su hacer está atravesado por mitos que dan cuenta de la organización y que dan sentido a la vida social de la comunidad.

Según el mito, las mujeres son “alienígenas” introducidas en una sociedad de hombres-animales. (...) Antaño, cuando el rito era practicado en su forma canónica, la muchacha pasaba la reclusión iniciática trabajando chaguar (...) al modelar las fibras blancas de chaguar, ella se conectaba con su ámbito primigenio, el blanco mundo estelar, del que las primeras mujeres se habían descolgado con cuerdas de ese material. Mientras que, por otro lado, al enlazar la bolsa con un diseño estandarizado que remite a un animal daba cuenta de la sumisión de su trabajo y su capacidad reproductiva al orden masculino y comunitario. (...) En cuanto al varón, los morrales tienen diseños con formas-nombres de animales, y cuando las mujeres los entregan a sus hombres de algún modo los están nombrando (Montani, 2018, pp. 73-74).

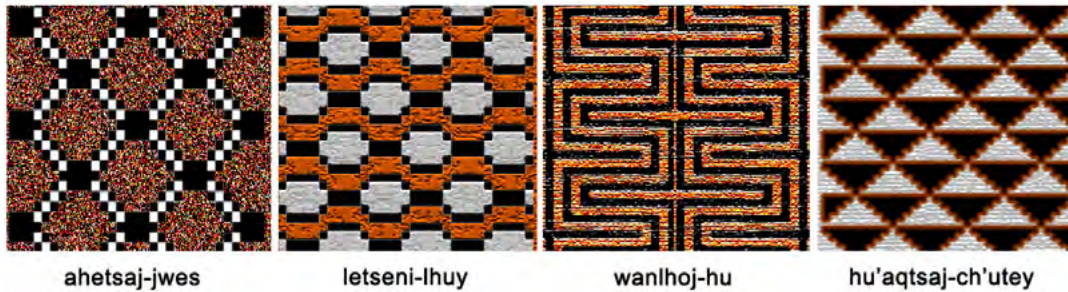


Imagen 3: Martínez, A. S. (2022). Reconstrucción de motivos y diseños de bolsas enlazadas wichi. Cada motivo representa respectivamente: garras de carancho, semillas de chañar, palo coca, orejas de mulita y la última imagen representa los tejidos con hilos industriales que resignifican las formas originarias con combinaciones de colores más amplias.

En la comunidad wichi, explica Montani (2007), el chaguar es el medio que une lo terrestre y lo celestial. La relación de las mujeres con la naturaleza y el textil surge como una continuidad sensible. En el rito de pasaje de la niñez a la adolescencia, las niñas aprenden a enlazar bolsos o cintos y a través de su tejido nombran el mundo. En este enlazar, reproducen lazos y nudos que simbolizan el *imaginario háptico* que se transmite de generación en generación.

La fibra del chaguar teñida es un material maleable y constitutivo de las formas que conforman un repertorio cuasi cerrado de motivos geométricos ancestrales que remiten no solo al ambiente del bosque Impenetrable, sino también a la “mitología o la sociocosmología wichi” (p. 39).

Tal como explica Montani (2018) “los artefactos son acción social imbuida en materia (...) y estos (...) constituyen además marcas que dan cuenta de la relación que la comunidad originaria tiene con la naturaleza, entre ellos y con aquellos que no pertenecen a la comunidad” (p. 118). Los textiles como sistema de formas y significados son signos y como tales sustituyen a las cosas, están en su lugar.

El espacio emocional del textil wichi

La artesanía textil wichi evidencia una aproximación al mundo con la vista, el tacto y los demás sentidos. Bruno (2002) dice que el sentido del tacto reconoce el mundo a través de movimientos que involucran todo el cuerpo. Para Bruno es relevante la relación entre el tacto y la vista para el desarrollo de la imaginación háptica y su relación estrecha con el espacio que se habita. Con la ayuda del tacto los ojos ven más allá de ellos mismos desarrollando su *sensorium*. Lo sensitivo es el componente de la imagen. El tacto como interfaz crea un “espacio emocional” que se proyecta hacia afuera (p. 7). Lo háptico, para la autora, permite el vínculo entre las personas y las superficies de las cosas.

Los motivos geométricos de la artesanía textil wichi (imagen 3) son imágenes simplificadas de las texturas de los elementos naturales del bosque: cueros y pieles de animales, cortezas y semillas de plantas y árboles, se materializan en el enlazado de fibras con las que las mujeres de la comunidad producen las bolsas; estas, a su vez, representan a través de su forma lo femenino y sus partes se nombran trasladando las denominaciones del cuerpo.

Cada motivo está en lugar de algún elemento natural simplificado: la piel de la serpiente, las semillas del chañar, el pico del pájaro. De esta manera se establecen los vínculos sexuales y sociales. Las mujeres enlazan la fibra del chaguar para confeccionar bolsas. Las bolsas acompañan a los varones desde su infancia a su vejez y son utilizadas en la recolección o la caza.



Imagen 4: Mujeres de la comunidad wichi. Imagen recuperada de <https://lucianazyberberg.com.ar/?port=diseño-del-impenetrable-a-londres>.

Montari (2007) ha demostrado que la lengua wichi tiene una gran cantidad de vocablos que devienen de la actividad textil. Coccia (2011), por su parte, dice que el lenguaje es ante todo una “de las formas de existencia de lo sensible” (p. 62) No existe lengua sin imagen. El medio transforma la realidad en algo apropiable.

Coccia afirma que la unidad de lo que entendemos como mundo lo proporcionan las imágenes y el verdadero tejido conectivo lo constituyen los medios. Las actividades culturales, la vida espiritual e interior, la voluntad de los individuos y las colectividades toman cuerpo y existencia en algo sensible. Para el autor “si las cosas conspiran hasta formar un mismo mundo, si tejen una apretada red de relaciones no sólo físicas ni espirituales, es porque a través de las imágenes cada una ejerce su influencia sobre las otras” (pp. 54-55). Coccia agrega que lo sensible solo puede ser objetivado a través del espacio medial, y afirma que vivir “significa sobre todo dar sentido, sensificar lo racional, transformar lo psíquico en imagen externa, dar cuerpo y experiencia a lo espiritual” (p. 60).

Los diseñadores y la comunidad wichi

Sol Marinucci y Sebastián Valdivia (diseñadores a cargo de la curaduría del proyecto) eligieron trabajar con la comunidad wichi⁹ por su historia, por su forma de vida comunitaria y por su producción textil sustentable. Sin embargo, su aproximación al mundo del pueblo wichi se realiza desde una construcción de lo sensible distante a la de la comunidad originaria. Por esa razón, para realizar el proyecto, debieron viajar a Formosa para conocer la región y realizar registros audiovisuales de un mundo ajeno a su *modo de ver*; un lugar exótico que era necesario aprehender para luego poder representarlo.

El equipo de diseño compartió la vida con la comunidad, conoció sus creencias y la forma en que estas se materializan en el proceso de producción textil. Para llevar a cabo el proyecto convocó a diecinueve mujeres wichi. Ellas produjeron miles de metros de fibra de chaguar que se usarían en la instalación. Esta –como ya lo señalamos– consistía en una estructura de forma sinuosa de tres metros de altura de la que pendían hilos, guirnaldas y flores de chaguar que posibilitaban la circulación del público. La estructura representaba los meandros del río Bermejo y las guirnaldas y flores recreaban la flora del Impenetrable.

El campo cultural como espacio de lucha

Carmen Hernández (2002) afirma que en los últimos años ha crecido el interés por las producciones artísticas latinoamericanas. Dicho interés hace que estas producciones se exhiban en escenarios que responden a modelos hegemónicos internacionales de circulación y distribución del arte. La producción artística (y de diseño) en Latinoamérica responde (en muchos casos) a cánones estéticos de grupos dominantes, con estrategias que privilegian puestas que propician apreciaciones más superficiales que íntimas o reflexivas.

Berger (2000) dice que el “arte en cualquier época tiende a servir a los intereses ideológicos de la clase dominante” (p. 97). Las propuestas artísticas y de diseño latinoamericanas no escapan a esta realidad; estas, según Mosquera, “se ven afectadas por los mecanismos de valoración de

⁹ La comunidad con la que trabajaron los diseñadores fue la de la cooperativa Siwani que habita a cuatrocientos kilómetros de la capital de la provincia de Formosa.

la esfera internacional porque (...) son apreciadas a partir de mecanismos referenciales que se definen por su (...) aproximación a unos estatutos previamente fijados” (en Hernández, 2002, p. 3). Para Hernández, estos estatutos responden a un *lenguaje internacional centralista* y apegado a *códigos hegemónicos*.

Para Beatriz Sarlo dice que los países centrales se adjudican a sí mismos el dominio de lo estético mientras que lo latinoamericano se valora por su capacidad de expresar problemas sociales y “como ejemplo de una *otredad* que permite seguir sosteniendo (esas) diferencias” (en Hernández, 2002, p. 4).

Nelly Richard, por su parte, cuestiona la mirada estereotipada sobre la producción latinoamericana preocupada en encontrar en ella una dimensión *primitivista*, y dice que la cultura latinoamericana está estigmatizada en su condición de cultura secundaria sometida a la construcción de un universal que construye una jerarquía “ideológicamente injusta”. Lo que hace necesario reescribir Latinoamérica relocalizando

el significado contingente de las prácticas culturales en función de sus transcurso productivos de signos-en-uso que articulan su trama operatoria dentro de un contexto específico y micro diferenciado que desafía las reglas de intercambiabilidad transadas por la función-centro de la teoría metropolitana (en Hernández, 2002, p. 5).

Tanto Sarlo, como Richard, Mosquera, Camnitzer, incluso García Canclini, conciben el campo cultural como “un espacio de lucha de poderes entre fuerzas hegemónicas y otras subalternas que atañen tanto a lo simbólico como a lo social” (p. 6). Esta lucha –para los autores– se da en la dimensión política que adquieren las manifestaciones culturales en el contexto local como así también en el cuestionamiento hacia la mirada dominante a través del pluri-sentido y el des-orden en las producciones que abren la brecha entre significativo y significado. Los autores coinciden en que las prácticas culturales latinoamericanas han sido juzgadas desde una mirada dominante y elitista y que es necesario “atender a la circulación de lo simbólico” (p. 7) y desarrollar estrategias que pongan en valor el significado local de las producciones de arte y diseño.

Los modos de ver que tensionan en el proyecto argentino

Berger (2016) afirma que lo que sabemos y creemos afecta el modo en que percibimos el mundo y que toda representación materializa un modo de ver. Vemos lo que está a nuestro alcance, lo que podemos ver. Cuando nuestra percepción se encuentra con representaciones que no responden a nuestra idea de belleza tendemos a ordenarlas de acuerdo a nuestro modo de ver.

El equipo Trimarchi, que pretendía hacer visible el valor ancestral de los textiles wichi, no logra transmitir lo *sensible* de la artesanía textil de la comunidad. En parte porque las premisas de la exhibición condicionaron la forma en que los proyectos debían ser expuestos (cada proyecto debía adoptar la forma de instalación que posibilitara la circulación del público a través de la Bial), pero también por la necesidad de responder al modo de ver de los curadores europeos que invitaron al equipo a la muestra. Estos curadores solicitaron a Trimarchi un diseño “bien latinoamericano”, es decir, un diseño primitivo y exótico que emule el enmarañado bosque Impenetrable.

Los diseñadores intentaron articular las cualidades formales del textil y su geométrica simplicidad con el diseño racional funcionalista europeo, que constituye de alguna manera el *lenguaje universal* del diseño¹⁰. En este modo de ver, el textil ancestral no emerge de la naturaleza agreste del bosque Impenetrable; su observación es atravesada por el conocimiento y la formación profesional de los diseñadores, que ven en los motivos geométricos del tejido wichi, la simplicidad geométrica del diseño Bauhaus¹¹. Se impuso en la puesta una mirada elitista que en lugar de poner en valor el textil artesanal, lo invisibiliza.

Los miles de metros de fibra de chaguar producidos por las mujeres de la comunidad wichi se exhibieron en forma de guirnalda sobre una estructura sinuosa que representaba por analogía el río Bermejo (imagen 1). Los motivos geométricos del textil artesanal fueron subordinados

10 A raíz de la presencia de la fotógrafa Grete Stern, invitada por la Universidad del Nordeste, que fotografió a los pueblos originarios de Chaco entre 1959 y 1965, los diseñadores intentaron estudiar una posible relación entre los motivos geométricos de los textiles wichis con la geométrica simplicidad que propusiera la escuela Bauhaus. (Priamo, 2005, 19 de marzo).

11 En *Artistas de Trimarchi representarán a Argentina en una bienal de diseño en Londres* (2018, 30 de junio), leemos: “Para los creadores argentinos, el arte textil y las formas wichis tienen su vinculación con la famosa escuela de diseño alemana Bauhaus. “Es como si la Bauhaus se hubiera gestado en el litoral argentino”, dijo Valdivia, quien quedó sorprendido cuando encontró que ese concepto tenía chances de ser real”.

para conformar flores, penachos y guirnaldas; ornamentos despojados de la sensibilidad de la comunidad (imagen 2). La *sensibilidad háptica* que implica un modo de “aprehensión táctil del espacio” (Bruno, 2002, pp. 76-77) fue relegada¹² por un modo predominantemente visual de aprehensión del mundo. Berger (2016) dice:

La cultura visual incluye las cosas que vemos, el modelo mental de visión que tenemos (...) y lo que podemos hacer en consecuencia (...) no vemos simplemente aquello que está a la vista y que llamamos cultura visual. Antes bien, ensamblamos una visión del mundo que resulta coherente con lo que sabemos y ya hemos experimentado (pp. 15-16).

Los diferentes modos de ver entran en tensión en la instalación textil. Esta sensibilidad háptica se tensiona con la sensibilidad de los diseñadores urbanos, que buscaron en la artesanía textil un modelo de diseño sustentable, un repertorio de formas geométricas, un patrón de diseño universal manifiesto¹³ que respondiera al lema de la Bienal.

Spivak (2009) cuestiona la posibilidad epistemológica de representar a personas o grupos subalternos. Para la autora el término “representación” juega con la idea de “hablar por” (otro/s) y la de “sustituir” como si fuesen equivalentes. Como si el representante fuese idéntico a lo que representa. Para la autora es un error pensar “que el intelectual “transparente” puede dar cuenta, desde sus parámetros ideológicos del sujeto subalterno” (p. 16), ya que los subalternos “no pueden hablar”.¹⁴

¹² La autora explica que la sensibilidad háptica había sido relegada en Europa hasta el siglo XVIII. En este siglo, Herder describe la plasticidad abogando a la percepción háptica e invirtiendo la jerarquía convencional “con el argumento de que el tacto incluso generaba la vista; aprehender supone ‘ver figuras en el espacio como las cartas de una anterior sensación física’” (Bruno, 2002, p. 77).

¹³ Los diseñadores de Trimarchi, curadores del envío argentino a la Bienal de Londres, nombraron a su vez “curadoras” a las mujeres wichi. Dentro de las anécdotas que cuenta Sol Marinucci está esta historia, en que las mujeres creyeron ser “curanderas”. El equívoco generado por la diferencia de la lengua que los diseñadores relataron en tono risueño dio muestras de la imposibilidad de aunar la mirada sobre el proyecto. No solo las wichis desconocían el significado de algunas palabras y no podían dimensionar el proyecto, sino que tampoco los diseñadores pudieron rescatar en su obra, el sentido que tenía el tejido en la comunidad originaria, su valor ancestral.

¹⁴ La autora realiza un estudio del sujeto subalterno femenino en la India. En particular la posición de las mujeres en la comunidad india de los Satti. Sus investigaciones sobre la subalternidad de las mujeres abarca también su historia familiar a partir del suicido de su tía a los diecisiete años, un acto que no pudo ser interpretado por sus contemporáneos.

"La palabra 'subalterno' tiene connotaciones políticas e intelectuales. Lejos de designar un referente estable y uniforme designa un referente inestable, heterogéneo, ambiguo" (Spivak, 2009, p. 33) que no puede ser aprehendido en su complejidad por quien pretende representarlo. Se consideran subalternas, de manera unitaria e indiferenciada, las comunidades marginadas y aquellos que tienen que ser representados por otros. Su opuesto, dice la autora, son los que pueden representar, los dominantes, quienes tienen poder.

En las fotografías publicadas por la Cancillería argentina y en aquellas de los periódicos locales, observamos que se jerarquiza al equipo de diseño, que aparece posando, mirando de frente a la cámara, respondiendo al contexto exhibitivo de la Bienal. Las fotos del equipo de diseño están tomadas en un plano medio, en planos americanos frontales o desde abajo, de manera que su imagen se ve enaltecida. Mientras que las tomas fotográficas de las mujeres wichis son imágenes tomadas en un plano general desde arriba o frontal. Las mujeres son sorprendidas realizando alguna acción: tejiendo, recolectando chaguar, frotando el chaguar sobre su cuerpo, lo que evidencia que tiene más valor el registro de la fibra, del textil que el de la propia mujer wichi. Berger (2016) dice que el "modo que cada uno ve al otro confirma su visión de sí mismo (...) no esperan reciprocidad (...) Desean que la imagen de su presencia impresione a los demás con su cautela y su distanciamiento" (p. 108). Hay una mirada de superioridad sobre la comunidad wichi que se manifiesta como subalterna de manera uniforme.

Conclusión

Los "modos de ver" de la cultura originaria wichi y de la cultura occidental del equipo de diseñadores Trimarchi entran en tensión en el proyecto "Del Impenetrable a Londres". Los miles de metros de fibra que se utilizaron para construir la instalación no pueden, en sí mismos, representar el universo de lo sensible de la comunidad. El chaguar, soporte capaz de recibir la imaginación háptica de los wichis, dispuesto en forma de guirnaldas sobre la estructura sinuosa de la instalación, pierde su potencia como *medio* y deviene en un recurso natural que delimita un pasillo por el que el público de la Bienal atraviesa la instalación.

La fibra se constituye en soporte de imágenes que han perdido conexión con la sensibilidad háptica y el universo cultural de la comunidad. Los motivos del enlazado textil artesanal wichi,

que representan por medio de sinécdoques las plantas y los animales del bosque Impenetrable, son subordinadas a representaciones decorativas, ocultando el significado simbólico y el valor social de estos motivos para la comunidad. En su materialidad, los motivos geométricos del textil son invisibilizados en una estética dominante que posiciona la producción latinoamericana en su dimensión *primitivista*.

Los diseñadores no pueden representar cabalmente a la comunidad wichi ni al textil artesanal ancestral porque su modo de ver está distanciado de la sensibilidad háptica wichi. Cuando se aísla el material de la artesanía –el motivo del contexto–, el textil pasa a ser un ornamento en lugar de ser un elemento central del patrimonio cultural de la comunidad wichi.

En la instalación, el textil artesanal está subordinado a las lógicas del proyecto, una lógica ordenada “en función del espectador” (Berger, 2016, p. 23). La estructura sinuosa que sirve de soporte a los miles de metros de chaguar invisibiliza el saber artesanal ancestral porque lo sensible háptico se encuentra en las antípodas de la racionalidad despojada del diseño. Las flores, guirnaldas y penachos ocultan el valor ancestral del enlazado de fibra que sirve de medio para la imaginación háptica de los wichis. Esta es neutralizada por la estética racionalista del diseño que prioriza la mirada sobre lo táctil. La preponderancia de la mujer en la producción textil wichi posibilita el desarrollo de un tejido que da cuenta de la continuidad de la artesanía con la naturaleza, en cambio la instalación racionaliza estos textiles para exhibir la cualidad del recurso natural.

El proyecto argentino no logra representar el espíritu colectivo que se impone sobre lo individual ni la importancia simbólica que tiene el textil para la comunidad wichi. La articulación del signifiante y el significado se rompe en una instalación que utiliza el textil originario para construir una representación visual del río y el bosque, pero que se aleja de la cosmovisión originaria. La comunidad wichi no puede ser representada como explica Spitvak porque el sentido de su producción cultural no es aprehendida ni comprendida por los diseñadores, obligados a responder a las premisas propias de la circulación internacional del arte. El textil es apreciado en tanto producto extraño, exótico y primitivo. Su valor reside en su extrañeza y en su otredad. De esta manera el diseño se constituye en un dispositivo de exhibición que estetiza que estetiza, respondiendo al orden y a la hegemonía cultural de occidente. Esta operación de estetización responde a la necesidad de diversificar e innovar unificando en un *lenguaje universal* productos artesanales con productos tecnológicos, productos ornamentales y productos racionalistas.

Por otra parte artículos de divulgación en los medios periodísticos, incluso en las páginas oficiales de la Bienal y de la Cancillería argentina, evidencian la relación de subalternidad a la que quedan sometidas las mujeres wichis que produjeron la fibra de chaguar, quienes que quedan ocultas, mientras el equipo de diseño adquiere renombre por su participación en el evento.

El propósito de poner en valor el legado ancestral del textil artesanal wichi queda relegado ante los discursos estetizantes del diseño contemporáneo, que imponen un modo de circulación de obras en los espacios de exhibición internacional. Desde una concepción eurocéntrica, el valor de la producción latinoamericana es subordinado al diseño, dispositivo estetizante que contribuye al consumo cultural generalizado e indiferenciado.

Bibliografía

- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A.
- Bruno, G. (2002). *Atlas of emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.
- Bruno, G. (2019). Un archivo de imágenes emotivas. En I. Depetris Chauvin y N. Taccetta (Comps.), *Afectos, historias y cultura visual. Una aproximación indisciplinada* (pp. 73-114). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Prometeo.
- Coccia, E. (2011). *La Vida sensible* (T. D' Meza, Trad.). Buenos Aires: Editorial Marea.
- Hernández, C. (2002). Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano. En CLACSO (Ed.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Buenos Aires: CLACSO. Recuperado el 14/04/2022 de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100916023653/15hernandez.pdf>.
- Martínez S. (2018). *Utopía y Diseño*. Córdoba: Editorial La Vaca Dragón.
- Montani R. (2018). Imágenes indígenas del bosque chaqueño: Animales y plantas en el universo visual wichí. *Caravelle*, (110), pp. 65-86. Recuperado el 14/04/2022 de <http://journals.openedition.org/caravelle/2897>. DOI: <https://doi.org/10.4000/caravelle.2897>
- Montani R. (2008). La etnicidad de las cosas entre los wichis del Gran Chaco (provincia de Salta, Argentina). *INDIANA. Revista del Instituto Iberoamericano*, 25, pp. 117-142.
- Montani R. (2007). Vocabulario wichi del arte textil: entre la lexicografía y la etnografía. *Mundo de Artes*, 5, pp. 41-72.
- Spivak G. C. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* (M. Asensi Pérez, Trad. y Ed.). Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

Fuentes

Artistas de Trimarchi representarán a Argentina en una bienal de diseño en Londres (2018, 30 de junio). La Capital. Mar del Plata. Recuperado el 14/04/2022 de <https://www.lacapitalmdp.com/artistas-de-trimarchi-representaran-a-argentina-en-una-bienal-de-diseno-en-londres/>.

Cambariere, L. (2018, 3 de septiembre). Last train to London en clave wichi. Página 12. Recuperado el 14/04/2022 de <https://www.pagina12.com.ar/139619-last-train-to-london-en-clave-wichi>.

Chisleanschi, R. (2019, 29 de noviembre). El Impenetrable: un parque nacional que encierra lo mejor del Gran Chaco. Mongabay. *Periodismo ambiental independiente en Latinoamérica*. Recuperado el 14/04/2022 de <https://es.mongabay.com/2019/11/parque-nacional-el-impenetrable-gran-chaco-argentina/>.

Greenpeace (2012, abril). "El Impenetrable" en peligro. El avance de la ganadería intensiva pone en riesgo a los últimos bosques chaqueños [Informe Campaña Bosques]. greenpeace.com.ar. Recuperado el 14/04/2022 de www.losverdes.org.ar/wp-content/uploads/2012/05/Informe-El-Impenetrable.pdf.

Nollén-Reardon, F. (2018, 14 de septiembre). La Argentina llevó un retazo del Impenetrable a Londres. *La Nación*. Recuperado el 14/04/2022 de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/argentina-llevo-el-impenetrable-bienal-diseno-londres-nid2168760/>.

Priamo, L. (2005, 19 de marzo). La cultura de los olvidados. Página 12.. Recuperado el 14/04/2022 de <https://www.pagina12.com.ar/diario/artes/11-49911-2005-04-19.html>.

Sebastián Valdivia de TRImarchi: "la comunidad está avanzando hacia trabajos colectivos" (2018, 5 de noviembre). *Insider. Noticias de marketing y publicidad digital*. Recuperado el 14/04/2022 de <https://insiderlatam.com/sebastian-valdivia-de-trimarchi-la-comunidad-esta-avanzando-hacia-trabajos-colectivos/>.

Cómo citar este artículo:

Martínez, A. S. (2022). Estados sutiles, lo Impenetrable. *AVANCES*, (31), Recuperado de:
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37673>.

La potencia de seducción. Redes exhibitivas de la fotografía en Buenos Aires durante los noventa

The seductive power. Exhibition networks of photography in Buenos Aires during the 90s

Juliana Robles de la Pava

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Universidad Nacional de Tres de Febrero

Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura

Buenos Aires, Argentina

robles.juliana@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/usopnfilv>

Resumen

El presente artículo expone las líneas de tensión de un escenario en el cual se interconectaron lo fotográfico y la práctica expositiva en la ciudad de Buenos Aires durante los noventa. En este sentido, se analizarán algunos casos específicos y emblemáticos de la época, el modo en que se llevaron a cabo nuevos espacios de exhibición de exhibición y los mecanismos que motivaron nuevas formas sobre las cuales dirimir y presentar al objeto fotográfico. Así, se intentará sostener que estos nuevos escenarios de exhibición y discusión de la fotografía posibilitaron la extensión de lo fotográfico como un modo de pensar la materialidad del medio. Dichas conceptualizaciones solo se hicieron posibles gracias a una estructura proporcionada por las exposiciones concebidas como espacios para la presentación del medio.

Palabras claves

Materialidades fotográficas, Exhibiciones, Institucionalidad, Fotografía contemporánea, Curaduría

Abstract

This article exposes the lines of tension of a scenario in which the photographic and the exhibition practice were interconnected in the city of Buenos Aires during the 90s. In this way, it will examine some specific and emblematic cases of the period, the way in which new

exhibition spaces were created and the mechanisms that motivated new ways in which the photographic object could be discussed and presented. Thus, it will be argued that these new scenarios of exhibition and discussion of photography made possible the extension of the photographic as a way of thinking about the materiality of the medium. Such conceptualisations only became possible thanks to a structure provided by exhibitions conceived as spaces for the presentation of the medium..

Key words

Photographic materialities, Exhibitions, Institutionalism, Contemporary photography, Curatorship

Había muchos autores que, aunque venían del fotoclubismo, no querían mezclarse con él y lo menospreciaban por estereotipado, aunque me parecía que, a su modo, ellos tampoco zafaban de un estereotipo. Mi trabajo en la Fotogalería fue revolver, estimular la exploración, la experimentación en la manera de pensar la fotografía, de entenderla, de mostrarla. Crear un campo en el que mis fotos no estuvieran tan solas y perdidas¹.

La generación de espacios para la exhibición no suele concebirse como algo escindido de la propia práctica de producción. Estas palabras de Alberto Goldenstein expresaban –aunque años más tarde– la manera en cómo ciertas ideas alrededor de lo fotográfico siempre acaban dejando su *signatura*² sobre los propios marcos de presentación del medio. La posibilidad de extender el escenario de visibilidad de la fotografía implicó, históricamente, la multiplicación de sus usos y de sus modos de comprensión. Este contexto de presentación del medio, en la década del noventa, materializó esta diversificación, a la vez que conjugó algunos preceptos que modificaron la manera de hablar del propio objeto fotográfico. Este artículo aventura un recorrido sobre algunas de las exposiciones fotográficas de los noventa, un itinerario por las redes exhibitivas y las concepciones que en dichos escenarios se trazaron para considerar lo fotográfico. De acuerdo con esto se intenta delinear algunas de las ideas alrededor de la fotografía, sus modos de circulación y los vínculos establecidos entre estas concepciones de lo fotográfico y su relación con la práctica expositiva.

Las concepciones analíticas sobre la relación entre exposiciones y fotografía no han tenido en la Argentina un despliegue sobre el cual se pueda ahondar y establecer nuevos horizontes problemáticos. Sin embargo, la interrelación de la práctica expositiva con otras artes sí ha modelado un escenario extenso de discusión sobre el que va a ser necesario volver en función de entender los términos y el tono del debate acerca de las “prácticas expositivas”. Por otro lado, es de particular importancia el hecho de que la década del noventa se corresponda con

1 Palabras de Alberto Goldenstein en una entrevista realizada por Jimena Ferreiro el 6 de julio de 2015 en Buenos Aires (Ferreiro, 2019, p. 169).

2 El concepto de *signatura* aquí utilizado proviene de los análisis agambenianos del tratado de Paracelso *De signatura rerum naturalium*. Según Agamben (2010) allí se establece “la idea de que todas las cosas llevan un signo que manifiesta y revela sus cualidades invisibles” (p. 17). La *signatura* es, por lo tanto, un acto en donde se establece una relación no causal sino retroactiva. Para el caso de este artículo, el concepto de *signatura* advierte cómo las ideas sobre lo fotográfico y los espacios de exhibición –como espacios de materialización de lo curatorial– se encuentran siempre en una relación retroactiva de significación.

aquel momento histórico de eclosión del debate sobre la curaduría, tal como lo ha señalado la investigación de Jimena Ferreriro (2019) anclada en la interrogación de las condiciones enunciativas de la práctica curatorial durante este período. Para el caso fotográfico las prácticas de exposición y circulación del medio se desplegaron en relación con las modalidades y las operaciones dispuestas en los espacios museísticos para materialidades como la pintura. No obstante, si bien en la década anterior los asuntos referidos a los dispositivos de exhibición de la fotografía habían ocupado un lugar central en la conformación de espacios exclusivos para la exposición del medio, en esta década pareciera haberse enfatizado en las modalidades de interrelación entre las distintas artes y la extensión de este debate a nuevos espacios de legitimación cultural. En este sentido, articular la generación de espacios, de formas de plantear exposiciones y de ideas sobre la fotografía permitirá enunciar una red de problemáticas expresadas durante este contexto en un marco de intersección dialógica entre la fotografía y la práctica exhibitiva.

Nuevos espacios, nuevas formas

La década del ochenta conformó un momento de eclosión de espacios, muestras y discusiones al respecto del medio fotográfico. Pero, además de estas expresiones pragmáticas, también se delineó un tipo de práctica en función de la fotografía que develaba la puesta en funcionamiento de un pensamiento sobre las exposiciones. Esta forma de pensamiento giró en torno a ciertas definiciones que entendían al objeto fotográfico como parte de una expresión subjetiva, individual y estética. Más allá de estas experiencias y de los alcances que pueden brindarnos ciertos casos como los de la Galería Omega en La Plata –inaugurada en 1980–, La FotoGalería del Teatro Nacional San Martín –en funcionamiento desde 1985– o el FotoEspacio del Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires –con actividades desde 1986–, constituye una referencia común comprender la década del noventa como aquella en donde se llevó adelante el proceso de profesionalización de la curaduría como “práctica” distintiva en el orden de la “acción, ejercicio y método de la gestión expositiva” (Ferreiro, 2019, p. 12). Para el caso fotográfico, la sistematización y la cada vez más recurrente oferta de programas expositivos de fotografía saltó a la luz con el surgimiento de otros espacios y la conformación de colecciones específicas enmarcadas en instituciones como el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires (MAMBA)³. Los espacios de exposición

³ La sigla con la que se suele referir al Museo de Arte Moderno durante los noventa es MAM. Sin embargo, a partir de 2004 las fuentes evidencian la utilización de la sigla MAMBA. Para este artículo decidí emplear esta última.

de arte que entonces decidieron prestar atención al medio fotográfico, por su incidencia en los circuitos institucionales más legitimados e incluso por las posibilidades creativas propias del medio, fueron por ejemplo la Fotogalería del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas (CCRRR) y, para el interés cada vez enfático de las galerías comerciales en la fotografía, espacios como Ruth Benzacar y Arte x Arte.

Para el caso del MNBA, el inicio de la conformación de la colección estuvo a cargo de Sara Facio desde el comienzo de la década del noventa. Parte de su motivación en acercarse al entonces secretario de Cultura de la Nación Pacho O' Donnell, con el objetivo de transmitirle su deseo y proyecto de conformar una colección fotográfica para el MNBA, queda expreso cuando menciona que: "la cuestión era que, en 1990, no podía el mejor museo argentino, el más prestigioso, el más importante, uno de los mejores de América, ignorar la fotografía" (Gasió y Docampo, 2016, p. 191). La relevancia concedida por Facio al lugar que ocupaba el MNBA para la cultura argentina e internacional dejaba en claro que incorporar el medio fotográfico dentro de sus colecciones significaba transformar el estatuto de identidad de la fotografía, antes asociado a la profesionalización del oficio y, desde la década del ochenta, discursivizado a partir de la impronta autoral modernista. Su mirada ofrecía la posibilidad de extender aquel escenario público de la presentación del medio fotográfico que años más tarde se consolidaría plenamente con la diversificación de espacios consagrados para la exhibición fotográfica. Dentro de este marco, el director del Museo Nacional de Bellas Artes durante 1998, Jorge Glusberg, consideraba que era relevante una colección que diera cuenta de la "evolución experimentada por este medio creativo durante el siglo XX" (Glusberg y Facio, 1998, p. 7). Así, la colección del MNBA, enriquecida a lo largo de los años, tuvo siempre la particularidad de ser entendida como una colección que incluía tanto obras de fotógrafos, fotógrafas y artistas argentinos, como también de figuras relevantes del escenario internacional.

La colección del MAMBA fue conformada durante la gestión de Laura Buccellato entre 1998 y 1999. Desde otra perspectiva, esta colección tuvo la particularidad de centrarse casi completamente en la producción fotográfica local⁴. Además de interesarse por un período

⁴ Si bien esto se logra advertir en la revisión de los catálogos publicados en las exposiciones de la colección: *Arte fotográfico Argentino. Colección del Museo de Arte Moderno* (1999) y *Colección del MAMBA II – Fotografía* (2004), es necesario advertir como lo ha hecho Valeria González (2011a) que, aunque en un número escaso, "la colección incluye algunas piezas relevantes de autores internacionales como Joseph Beuys y Nam June Paik, así como del colombiano José Manuel Echavarría" (p. 209).

cronológico enmarcado desde la “producción fotográfica moderna”⁵ hasta la contemporánea, la selección de obras para la conformación de esta colección puso en evidencia una mirada interesada en aquellas producciones que mostraban un alto grado de innovación técnica y conceptual con respecto a las formas más tradicionales de la fotografía en blanco y negro, y anclada a los géneros más comúnmente utilizados: todas las modalidades documentales, el retrato y el paisaje. Resulta importante resaltar que la decisión de conformar la colección fotográfica del MAMBA derivó en la realización de la exposición *Arte fotográfico argentino. Colección del Museo de Arte Moderno* (1999), situación que dio cuenta de los estrechos vínculos entre la conformación de colecciones y su exhibición como puesta en evidencia de la adquisición de un *capital cultural*⁶, en este caso, propiamente fotográfico. Años más tarde se presentó en 2004 la II edición de esta Colección de Fotografía con la curaduría de Marcelo Grosman, Gabriel Valansi y Marion Eppinger (Buccellato, 2004)⁷.

La Fotogalería CRRR se ha establecido en los discursos críticos e historiográficos de la última década, como un espacio emblemático en relación con la fotografía. Su inauguración, en 1995, supuso la regulación y periodización de exposiciones de fotografía que ya se venían realizando en la Galería a cargo de Jorge Gumier Maier⁸. A esto se sumaba el interés en el medio fotográfico que se desplegó desde 1990 y que se hizo visible con la realización de cursos y talleres de visión fotográfica impartidos por Alicia Segal (*La Hoja del Rojas*, mayo 1991), los de imagen fotográfica por Alberto Goldstein –luego curador de la Fotogalería– y los de introducción a la fotografía por Filiberto Mugnani (*La Hoja del Rojas*, febrero 1993).

5 El entrecomillado de esta expresión refiere a la ambigüedad con la cual se utiliza el término de fotografía moderna. Si bien en este caso es utilizado para nombrar aquellas producciones de vanguardia asociadas en la historiografía tradicional de la fotografía a figuras como Horacio Coppola, Grete Stern y Annemarie Heinrich, es necesario llamar la atención sobre su condición aún indeterminada dentro de los estudios críticos.

6 Esta noción de *capital cultural* refiere, dentro del pensamiento de Pierre Bourdieu, a “un patrimonio de recursos y «cartas de triunfo» que no se confunde ni tampoco se reduce a otras modalidades de moneda social corriente, como la propiedad económica, el poder político o la red de relaciones sociales [más bien] tiene que ver, por un lado, con un conjunto articulado de transformaciones estructurales recientes en las sociedades contemporáneas y, por el otro, con hallazgos analíticos y conceptuales significativos, derivados de las principales contribuciones teóricas y analíticas en el ámbito de la sociología de la cultura...” (Miceli, 2008, p. 10).

7 Para el caso de la primera exposición estas mismas figuras habían oficiado como equipo de coordinación bajo la curaduría general de Laura Beccellato.

8 En la programación del CRRR se puede ver que en varias oportunidades, por ejemplo, Alberto Goldstein expuso sus fotografías en la Galería antes de la conformación del espacio dedicado a la fotografía (*La Hoja del Rojas*, noviembre 1991; mayo 1993).

Esta relevancia dada a la fotografía en el marco del proyecto cultural del Rojas, antes de la conformación de la Fotogalería, demuestra la importancia de los procesos frente a los cortes determinantes en la historia. En este sentido, lo central no estuvo únicamente vinculado a la inauguración de la Fotogalería en 1995, sino a todas las instancias de participación otorgadas en el CRRR a la fotografía antes de esa fecha –exposiciones, cursos y talleres–.

El caso de las galerías comerciales y su vínculo con la fotografía durante este período se deja ver en la realización de exposiciones dedicadas al medio⁹. En el caso de Ruth Benzacar –galería de arte– se presenta en 1999 la exposición *Otra fotografía* con obras de Liliana Porter, Andrea Ostera, Raúl Flores, Jorge Macchi, Dino Bruzzone, Oscar Bony, Eduardo Arauz, Juan Paparella y Alejandro Kuropatwa. Sistemáticamente se hicieron más recurrentes las exposiciones de fotografía en sus múltiples variedades disciplinares y temáticas. Aunque esta sistematicidad y diversidad en la presentación de la fotografía había estado también presente en la década anterior, en los noventa se inicia una dinámica extendida a otros espacios que tradicionalmente no habían explicitado sus intereses en el medio fotográfico. Por ejemplo, en el año 2000 la Galería Arte x Arte se empieza a dedicar exclusivamente al medio luego de haber estado más focalizada en el arte pictórico (*Galería “Arte x Arte” será dedicada exclusivamente a la fotografía*, 2000).

Indudablemente la “actualidad” de la fotografía que vieron las directoras de Arte x Arte tenía que ver con la extensa visibilidad que había estado adquiriendo el medio fotográfico desde los ochenta. Al mismo tiempo, los constantes eventos que comenzaban a englobar al medio fotográfico marcaron la pauta de una organización de las redes de circulación del medio en tanto *formación compleja*¹⁰ que implicaba la interrelación de variados discursos, instituciones y actores. Las galerías fueron, por lo tanto, durante esta década, un espacio fundamental además de los museos con sus colecciones y las otras fotogalerías.

⁹ Es necesario aclarar que la exposición de fotografía en galerías comerciales no constituía ninguna novedad; un ejemplo claro son las innumerables muestras de fotografía realizadas durante los sesenta y los setenta en la Galería Lirolay, entre otras. Sin embargo, resulta llamativa la presentación más recurrente de exposiciones de fotografía de un único artista. En Ruth Benzacar se hicieron, por ejemplo, entre 2001 y 2003 las exposiciones de Alejandro Kuropatwa, Alessandra Samguinetti, RES, Julio Grinblatt, entre otros.

¹⁰ Según Raymond Williams (2015) las formaciones complejas refieren a las interrelaciones de prácticas en distintos niveles que se entretienen en grupos culturales o en formas de organización que, según el autor, están cercanas a la “producción cultural” (p. 49). Si bien no hay una única formación fotográfica en la Argentina de estas décadas, sí es posible concebir que los canales de exhibición y presentación pública del medio implicaron un estado de situación que podemos generalizar bajo el concepto de formación compleja.

Las fundaciones fueron también importantes en esta multiplicación de lugares de exhibición. Particularmente, se realizaron exposiciones del medio en espacios como la Fundación Banco Patricios, la Fundación Adreani y la fotogalería de la Fundación Andy Goldstein, generados al calor de un interés cada vez más insistente en las posibilidades estéticas y mercantiles del objeto fotográfico¹¹.

Los nuevos espacios consagrados a la exhibición de fotografía determinaron así un conjunto de ideas que se fueron corriendo de la difusión de la fotografía para abrirla a su intersección con otras producciones artísticas. De tal modo, por ejemplo, Goldstein afirmaba que su público “no eran los fotógrafos ni los no fotógrafos, eran los artistas” (Ferreiro, 2019, p. 168); situación que suponía una distinción tajante en el modo discursivo, pero que resultaba esperable en el marco de la tensa y compleja historia de la fotografía. Algo de esto se advierte en el conocido debate sobre la inserción del medio en el sistema del arte. Tal como lo ha analizado González (2011b), la década del noventa se inscribió como un momento de importantes transformaciones y diversificaciones técnicas y conceptuales del medio fotográfico. Fue precisamente en este momento, según la autora, en el que se dio, “el definitivo reconocimiento del nuevo medio dentro del sistema del arte” (p. 209) y se consolidó un escenario de discusión y controversia sobre la fotografía. No obstante, es importante remarcar que la conexión entre la fotografía y el sistema del arte fue mucho más compleja y que esas tensiones no fueron algo exclusivo de esta década. Aun así, sí es relevante el hecho de que en este período se extendieran los marcos expositivos y las disputas discursivas sobre el medio, ampliando su horizonte curatorial. Estos nuevos espacios implicaron también nuevas formas de referencia y desplegaron un andamiaje terminológico que permite repensar los modos de relación entre una materialidad fotográfica y la práctica expositiva.

¹¹ Este tema de la generación de un mercado para la fotografía en las décadas del ochenta y el noventa ha sido extensa y exhaustivamente analizado por Silvia Pérez Fernández (2011).

Extensión de lo fotográfico en escenarios expositivos

La apertura a otros espacios se concretó con la realización de exposiciones de fotografía. El campo de acción en el cual se ponían en operación las ideas sobre lo fotográfico se desplegaba en el espacio expositivo sobre el cual se articulaban discursividades que definían de una u otra manera al objeto fotográfico. La exposición de Paula Zuker en mayo de 1995, *Fotos familiares*, en la Fotogalería del Rojas inicia una tradición que va a marcar gran parte de la propuesta curatorial de esta Fotogalería (Bustillo, 1995). Alejada de una óptica centrada en la calidad técnica, la novedad y el principio de esteticidad de la imagen fotográfica, las fotos de Zuker, así como las ideas sobre lo fotográfico, subyacentes a la curaduría, estuvieron marcadas por la resignificación de lo cotidiano, de aquello que dentro de la tradición había sido entendido como poco solemne pero que, sin embargo, cargaba de sentidos la trivialidad de los usos masivos del medio fotográfico. De este modo, la extensión de las ideas alrededor de lo fotográfico no estuvo solamente supeditada a la apertura de otros nuevos espacios, sino que estuvo vinculada a la reformulación de ciertos valores y criterios que definían la materialidad fotográfica. En este sentido, ya no se trataba solo de buenas copias, cuidadosamente enmarcadas, sino de fotos que indagaran en las “potencialidades del lenguaje” (Goldenstein, 2006, p. 7), incluso en aquellas posibilidades de su uso masivo o amateur.

En 1989 se inauguraron los *Encuentros Abiertos de Fotografía*¹² que luego, durante los 2000, se incorporaron al *Festival de la Luz*. Diez años después de su primera edición, en 1998, Ana María Battistozzi escribía para *Clarín* una nota titulada: “De la tradición a las nuevas experiencias. Fuerte movida fotográfica” (p. 66). La información central de esta nota tenía que ver con la “explosión de inauguraciones” de exposiciones que estaban teniendo lugar en la Ciudad de Buenos Aires y a las que se sumaban “conferencias, debates y talleres en el ICI y el auditorio de la Alianza Francesa” (p. 66). En este contexto las exposiciones de fotografía realizadas en el marco del Festival ocupaban salas desde el Centro Cultural Recoleta¹³, la Alianza Francesa¹⁴, el

¹² Estos encuentros fueron creados por Elda Harrington y Alejandro Montes de Oca. Han sido extensamente analizados, desde una perspectiva sociológica, por Silvia Pérez Fenández (2011).

¹³ En el CCR además de la exposición curada por Alicia D’Amico en la que participaron Julie Weisz, Juan Travnik, Marcelo Brodsky y Victor Glaiman; se realizaron las exposiciones individuales de los fotógrafos internacionales Mario Cravo Neto y Pablo Delano.

¹⁴ En este espacio se realizó la exposición del fotógrafo, pintor y filósofo Bernard Faucon.

espacio de la Facultad de Filosofía y Letras¹⁵ y el Museo de Arte Moderno¹⁶.

La primera presentación pública de la colección del MAMBA se dio en el marco de la exposición *Arte Fotográfico Argentino. Colección del Museo de Arte Moderno*. Según Natalia Giglietti (2015) esta exposición se inscribió “como la nota culminante de un proceso de legitimación de la fotografía en el campo artístico” de la Argentina (p. 88). Al iniciar con la presentación de los representantes de la generación de las vanguardias históricas en el escenario local, esta exposición planteaba un “repaso histórico necesariamente incompleto” de fotógrafos y artistas que veían en la fotografía “no un fin en sí mismo, sino (...) un medio útil de trabajo conceptual” (Buccellato, 1999, pp. 5-6). Para esta mirada la fotografía podía ser pensada desde una lógica binaria en la cual, por un lado, estaba la fotografía como objeto y finalidad en sí misma –atada a ciertos principios y valores constituidos históricamente alrededor del medio– y, por otro, la fotografía como herramienta para la realización de obras que excedían aquellos preceptos “propriadamente fotográficos”¹⁷. De este modo, es posible afirmar que, si bien las oposiciones entre arte y técnica dirimidas durante los ochenta sufrieron en estos años una profunda reformulación de sentido, la estructura oposicional se mantuvo, pero bajo la fórmula de fotografía como arte y fotografía como medio para el arte. Enunciada de esta manera, pareciera que la clara distinción entre una y otra se encontraba manifiesta en el discurso de Buccellato, aun cuando su distinción resulta más opaca con la utilización del término “arte fotográfico”.

Para Giglietti (2015) la distancia entre concebir un acervo fotográfico y uno artístico “presupone que ciertas fotografías se desprendan de sus usos tradicionales y puedan ingresar en los circuitos del mercado y del coleccionismo de las artes visuales” (p. 89). Esta fue, de alguna manera, la dinámica implicada por la extensión de lo fotográfico en los escenarios expositivos. Ya no se trataba solo de fotografías sino del arte fotográfico que era, a su vez, arte y fotografía.

Si la prerrogativa de estar dedicada exclusivamente a la fotografía funcionó como retórica discursiva de los ochenta, para los espacios de exposición no necesariamente comerciales,

15 Con la curaduría de Fabiana Barreda tuvo lugar en este espacio la exposición *Pueblo fantasma*. Se presentaban trabajos de artistas y fotógrafos jóvenes argentinos (Battistozzi, 1998, p. 66).

16 Para el caso de la exposición del MAMBA, la nota periodística no especifica ni los artistas participantes ni la curaduría, solo advierte que se trató de jóvenes fotógrafos que organizaban sus tomas por serie.

17 Es necesario aclarar que la idea de lo propriadamente fotográfico o, en términos de la filosofía de la fotografía, lo estrictamente fotográfico, constituye un debate ontológico que ha signado toda la historia del medio, pero sobre todo aquella desplegada a lo largo del siglo XX (Bazin, 1999; Barthes, 2011; Krauss, 2009; Dubois, 2010; Schaeffer, 1990; Costello, 2018; Artencia-Linares, 2012, entre otros).

hacia el 2001, esta misma retórica se reiteraba para legitimar las operaciones de las galerías comerciales.

Un aspecto central que permite dar cuenta de la nueva textura de esta esfera pública, enriquecida con oferta expositiva, se encuentra en la difusión que muchas de las exposiciones de fotografía, los cursos y los talleres tuvieron en la prensa, por fuera de las notas específicas que eran recurrentes en revistas de fotografía como *Fotomundo* y *Revista Foco de fotografía y Artes Visuales*. Así, por ejemplo, en *La Maga*, *Noticias de Cultura*, se puede apreciar una frecuente mención a exposiciones fotográficas¹⁸, a figuras centrales de la historia de la fotografía en la Argentina¹⁹, además de mentar, en su “Agenda” semanal, a los cursos de fotografía que se ofertaban en la Ciudad de Buenos Aires²⁰. Lo mismo ocurría entre otros con el diario *Página 12*, que anunciaba las exposiciones elaborando un cuidadoso análisis del medio. Por caso podemos citar la nota “Para todos los gustos. Fotos de Alberto Goldenstein” de Fabián Lebenglik (1991) en donde el autor menciona:

Si en la serie de fotos que Alberto Goldenstein mostró en abril pasado en el FotoEspacio del Centro Recoleta había un énfasis en la mirada refinada y en el diseño del encuadre, ahora elige otra mirada, incómoda y desnuda, pero siempre artificiosa, para exhibir otra serie bajo el título “Tutti frutti”. La transición entre aquella muestra y esta otra fue la participación en una colectiva de fotógrafos en el Museo Sívori, hace tres meses, donde se destacaba por el impacto de sus violentas flores repetidas en llamativo diseño (s. d.).

Esta cita de Lebenglik muestra claramente cómo ya para 1991 existía una red de escenarios de presentación de la fotografía. Estos no solo motorizaron la diseminación de las posibilidades de ver en la fotografía una diversidad de visualidades –antes reducidas a los “conocedores” de la técnica– sino que también estimularon la expansión de las ideas sobre lo fotográfico al dinamitar su firmamento discursivo.

18 Es interesante advertir que la mención a las exposiciones fotográficas se hacía dentro del rótulo Artes Visuales. Por ejemplo, en marzo de 1992 se anunciaba la muestra *Residuos*. Fotografías de Ernesto Domenech en el Museo de Arte Moderno ubicado en la calle Corrientes al 1530 (*La Maga*, *Noticias de Cultura*, 1992, p. 5).

19 Es el caso de la nota “Grete Stern, una vida entre paisajes y retratos” firmada por Sergio Criscolo y dedicada a la obra fotográfica de Stern desde sus inicios en la década del veinte (*La Maga*, *Noticias de Cultura*, 1992, p. 30).

20 Con aparición en el apartado de “Fotovideo” se publicitaban cursos y talleres fotográficos como: “Taller de técnica y creatividad en fotografía” dictado por Ricardo Sansó o el curso de “Fotografía Creativa” de la Asociación Estimulo de Bellas Artes (*La Maga*, *Noticias de Cultura*, 1992, p. 14).

Disputas sobre una idea

Como se mencionó, el primer eje de transformación se erigió a partir del pasaje de la denominación “fotografía expresiva” a la de “arte fotográfico”. En mayor o menor medida podemos identificar ambos discursos, uno como parte de un ámbito que se define en tanto específicamente fotográfico y, el otro, como parte de un escenario de intersección entre lo artístico y lo fotográfico: el museo de arte. Un caso central referido a esta discusión se puede hallar en el ciclo de conferencias *La fotografía: una de las bellas artes*, que tuvo lugar en el MNBA en 1996 con motivo de la convocatoria *Nueva Generación*²¹ para una selección de obras organizada por Jorge Glusberg²², y que tuvo como jurados a Giuliana Scimé (Milán), Joan Fontcuberta (Barcelona), Boris Kossoy (San Pablo), Victoria Verlichak, Ana María Battistosi y Sara Facio (Gasió y Docampo, 2016, p. 197). La presencia de estas renombradas figuras internacionales en el ámbito de la fotografía motivó la realización de este ciclo de conferencias. El escenario dispuesto por este evento no puede pasar desapercibido a la hora de reponer las disputas en torno a una idea sobre la fotografía en la Argentina de los noventa. Como bien se puede apreciar en el título del ciclo de conferencias –*La fotografía: una de las bellas artes*–, el interés estaba puesto en debatir hasta qué punto la fotografía ya era considerada una de entre las otras de las bellas artes. De este modo, no se trataba de una exposición de argumentos sobre cómo podría llegar a ser la fotografía una de estas sino, más bien, de aclarar cuál era la dinámica de la fotografía ya como parte de este “sistema moderno del arte” que habilitaba la atribución de la categoría de lo artístico (Shiner, 2004, p. 21) a aquello producido por los fotógrafos. Si nos detenemos en los títulos de cada una de las conferencias podemos ver que uno de los aspectos compartidos tiene que ver con pensar la historicidad del medio²³. En el caso de Kossoy, se trataba de referir a la historia de la fotografía. Para Scimé, había una correspondencia temporal entre un

²¹ Según Sara Facio la idea de esta convocatoria se la habría sugerido Glusberg, quien en diferentes oportunidades había realizado este tipo de proyectos con diferentes disciplinas como la arquitectura. *La Nueva generación* reunía propuestas de los fotógrafos jóvenes más renombrados en la década del noventa y posibilitaba visibilizar a esa “nueva generación” (Gasió y Docampo, 2016, p. 197) de artistas.

²² La exposición de las obras seleccionadas para esta convocatoria de *La Nueva Generación* fue realizada después, en noviembre de 1996, con la curaduría de Glusberg y Facio. El espacio destinado para esta propuesta fue la sala próxima a la Dirección del museo, lugar que desde entonces se convertiría en el espacio habitual para las exposiciones de fotografía (Gasió y Docampo, 2016, p. 197).

²³ Los títulos de las presentaciones fueron: “El fotógrafo frente a la historia de la fotografía”, por Boris Kossoy; “¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos? Notas sobre la fotografía contemporánea en Italia”, por Giuliana Scimé y “Los límites de la verdad”, por Joan Fontcuberta.

pasado, un presente y un futuro en las prácticas fotográficas contemporáneas y, finalmente, para Fontcuberta era necesario, de acuerdo con este estatuto ya incuestionable de la fotografía como una de las artes, repensar los límites de la condición de verdad tan asociada –históricamente– al medio fotográfico. Las perspectivas sobre estos temas si bien solo las podemos inferir de los títulos, parecen estar en consonancia con los principios, criterios y valores que se han mencionado en los casos de exposiciones fotográficas. Resulta posible notar también que las discusiones sobre la condición autoral aparecen un poco desdibujadas en las propuestas de estos tres autores. Si bien Kossoy habla del fotógrafo, este se ve enfrentado con una historia que excede la condición individual que tanto había sido batallada en los discursos de la década anterior. Este ciclo de conferencias opera como un caso paradigmático a la hora de revisar las ideas y señalar las disputas que suscitó el problema de lo fotográfico durante esta década. Aunque la convocatoria para la exposición de la *Nueva Generación* en fotografía significó la puesta en diálogo de distintas miradas –tanto nacionales como internacionales– sobre la fotografía lo cierto fue que, como menciona Sara Facio, se tuvo como objetivo promover la colección del MNBA además de enriquecer su acervo con una variedad de fotografías (Gasió y Docampo, 2016, p. 197) que permitieran recomponer distintos momentos de la historia de la fotografía en el país. Bajo el marco institucional en que se inscribió este ciclo resulta posible comprender cómo el museo operó como espacio para la discursivización y la configuración de determinados conocimientos (Hooper-Greenhill, 1992; Crimp, 1993) sobre el objeto fotográfico.

Otro ejemplo relacionado con este diagrama de discusión se dio en el marco de la ya mencionada exposición *Arte fotográfico argentino. Colección del Museo de Arte Moderno* (1999). En este caso, las ideas respecto de lo fotográfico se enmarcaron desde la óptica de la inclusión de las nuevas tecnologías al ámbito artístico como manera de ensanchar la posibilidad de enriquecer las condiciones de la experiencia estética contemporánea. En esos términos Buccellato (1999) mencionaba en el catálogo: “Estamos celebrando hoy el final de todo determinismo, embarcados en una promiscua relación con las nuevas tecnologías, que permutan el sistema de valores anterior para ensanchar las fronteras perceptivas del ser humano” (p. 6).

Esta mirada que veía la incorporación del medio fotográfico a la agenda museística local en términos de una “relación promiscua”, advertía que solo la modificación de los valores podía llevar a una modificación de la experiencia. Para el caso de la fotografía, mencionar la modificación de valores significaba abandonar su condición meramente autoral, técnica y referencial, para pasar a comprender que en muchos casos “algunos de estos artistas adhieren a un lenguaje fotográfico puro y otros lo contaminan. Pero ninguno lo hace como fin en sí mismo,

sino como un medio útil de trabajo conceptual²⁴” (p. 6). La retórica implícita en la idea del “Arte fotográfico” se veía de este modo extensamente asociada a la interrogación por las prácticas artísticas y por las cualidades intrínsecas del medio fotográfico (Dubois, 2010, p. 104). De este modo, si bien se trató de posicionar en una condición no específica al medio fotográfico, al mismo tiempo se lo ubicó como portador de ciertas cualidades singulares que habilitaban la variedad en los puntos de vista, las materialidades y las historias que podían ser presentadas y narradas para enriquecer la experiencia de las personas. Esta cuestión resulta importante en la medida en que se ha naturalizado la idea de que la producción fotográfica de los noventa y sus ámbitos de circulación y discursivización se caracterizaron por alejarse de la retórica de la especificidad al privilegiar la asociación del medio con otros procedimientos provenientes, por ejemplo, de la pintura o la arquitectura²⁵. No obstante resulta claro que la referencia constante al medio y a sus posibilidades como lenguaje, remitía a un conjunto de reglas particulares que eran distinguibles y diferenciables. Cuatro años después de esta primera exposición de la colección del MAMBA, Buccellato (2004) especifica, de un modo más complejo, la relación de la fotografía con las bellas artes:

La fotografía en sus comienzos heredó los genes de la pintura, como se suele decir, en cuanto a su necesidad de representar la realidad; por ello en un primer momento adhirió a sus géneros típicos, como el retrato o el paisaje, y también a su modo de experimentar concebido por las vanguardias históricas. Sufrió al principio esa esclavitud de filiación, de fidelidad al registro de la realidad, sin embargo, en la actualidad incluso en *photo-press*, un género típico de la fotografía se ha podido desligar de ese imperativo. La intencionalidad se ha vuelto más notoria, y qué decir de la omnipresencia cada vez mayor del artista,

24 En el párrafo inmediatamente anterior a esta cita, Buccellato (1999) aclara que: “los artistas que participan en esta exposición tienen diferentes edades y formación profesional, trayectorias divergentes y a veces paralelas pero todos ellos han elegido los instrumentos posibles en una cultura de transformación, donde la vida se mide en un tiempo inasible, disgregante, que transfigura los sentimientos” (p. 6). De acuerdo con esto podríamos decir que parte de la justificación que Buccellato encuentra a la conformación de una colección de fotografía para el museo y, en consecuencia, su cada vez más recurrente exposición, tendría que ver con el cambio de necesidades advenido con un cambio de época. En definitiva, el cambio de época estaba asociado a una inminente “revolución tecnológica”.

25 Valeria González (2011b) recupera algunas ideas que se entrelazan en la producción fotográfica de la década del noventa. De este modo menciona cómo “Buccellato catalogó las piezas de Dino Bruzzone como «foto-arquitecturas». Asimismo, señala cómo las obras de Augusto Zanela y Esteban Pastorino “apuntan a una revisión de la historia de las relaciones entre fotografía y pintura” y también cómo el caso de Andrea Ostera lleva a repensar la relación “entre vistas fotográficas y planimetría pictórica” (pp. 131-134).

que construye su lenguaje a partir de su realidad. La liberación progresiva de las “bellas artes” permitió a la fotografía la creación de sus propios géneros, como el documental o el reportero, y la incursión en la experimentación, en manifestaciones más conceptuales ajenas a las típicas clasificaciones (p. 3).

El esquema propuesto para pensar la fotografía por Buccellato era, en principio, histórico. Volvía sobre los inicios del medio y sobre las permanentes tensiones en las que se dirimió su naturaleza y función. Hay en la sentencia de la curadora una combinación de elementos referidos a los géneros fotográficos, a su relación con la pintura, la vanguardia histórica e incluso al estatuto de intencionalidad autoral. En algún punto, esta determinación reubica la condición subjetiva de la producción fotográfica cuando menciona la notoriedad de “la intencionalidad”, pero, a diferencia del paradigma de los ochenta –en donde esta condición había constituido un rasgo distintivo de su pertenencia al sistema moderno del arte–, en esta oportunidad la libera de los dictámenes de las formas artísticas ya legitimadas. En esta ocasión Buccellato encontraba que “a esta altura de la cuestión está claro que ya se ha establecido la tradición de la fotografía, con su propia historia específica...” (p. 3).

De una u otra manera, los modos de pensar lo fotográfico siempre estuvieron distantes de ser claros y específicos. Las remisiones al sistema del arte, a la historia del arte, de la fotografía y a los procedimientos particulares del medio se mezclaban con teorías al respecto del intencionalismo, los géneros y el estatuto de la fotografía en su condición referencial. Los discursos sobre un “arte fotográfico” no dejaron de suscitar confusión.

Durante el 2005 Alberto Goldenstein (2006) concibió una revisión de los diez años de la Fotogalería del Rojas y mencionó que su libro aglutinaba “obras y fotógrafos en una sucesión de imágenes que permitan una visión cartográfica del período y acaso un pensamiento acerca de la fotografía como arte” (p. 5). Pensar la fotografía como arte era, todavía para ese momento, un asunto sobre el cual seguir reflexionando y construyendo argumentos, tal como advertimos con las referencias de Buccellato. Sin embargo, si bien los criterios que anteriormente definían la artisticidad tenían que ver con la calidad y el concepto, durante esta década parecían haber comenzado a regir los criterios de “la cualidad visual de las obras, la exploración de las potencialidades del lenguaje, y el acto fotográfico como hecho artístico” (p. 7).

Pensar el horizonte de inteligibilidad que le permitió a Buccellato plantear la idea de “Arte fotográfico” supone recuperar algunos otros discursos expuestos en la época. Goldenstein, por ejemplo, afirmaba lo siguiente, años después de la inauguración de la Fotogalería del Rojas:

Cuando para 1994 el Rojas entra en una reforma edilicia y la Dirección me propone la creación de una fotogalería, se me presenta la duda: fotografía en fotogalería, ¿sí o no? Reconocí, entonces, un importante vacío informativo en torno a este medio y a su historia por parte de críticos, artistas plásticos y curadores (p. 6).

Apelar a la conformación de un espacio específico para Goldenstein se sustentaba en una necesidad casi pedagógica de informar acerca de las particularidades del medio fotográfico; algo que también se materializaba con los innumerables talleres y cursos de fotografía que se dictaban en el Rojas. Esto se evidenció en el aprovechamiento del espacio expositivo del que disponía para hacer las muestras de las distintas ediciones de su taller de idea fotográfica. Quizá, el aspecto más innovador en esta segunda explosión de marcos exhibitivos para el medio fotográfico esté asociado con un impulso decididamente fagocitador del sistema del arte por incorporar todas aquellas prácticas ubicadas en sus márgenes.

Esta mirada que no deja de ser ambigua –como es la naturaleza misma de lo fotográfico desde su surgimiento en el siglo XIX– permite ver en qué medida las disputas al respecto de una idea sobre lo que es la fotografía distan de estar esclarecidas en el devenir de la misma historia del medio. Podríamos decir entonces que estas propuestas de los noventa constituyeron diversos tipos de construcciones discursivas que operaron, en el marco de ciertas circunstancias sociales, como definiciones que permitieron configurar un campo de sentido para la producción fotográfica. En términos foucaultianos se trató de producciones del discurso, controladas, seleccionadas y redistribuidas “por cierto número de procedimientos que [tuvieron] por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Foucault, 2015, p. 14). Precisamente los distintos discursos sobre la fotografía en los noventa intentaron hacer inteligible el intrincado acontecimiento al que se enfrentaba el objeto fotográfico.

Conclusiones

El trazado realizado a lo largo de este artículo ha intentado exponer las líneas de tensión de un escenario sobre el cual lo fotográfico y la labor expositiva y de circulación del medio se desarrollaron durante los noventa en la ciudad de Buenos Aires. Como parte de estos

sucesos se ha analizado, tomando ciertos casos específicos y emblemáticos de la época, cómo se desarrollaron nuevos espacios que, en diálogo con las concepciones de la década anterior, habilitaron nuevas formas sobre las cuales dirimir y presentar al objeto fotográfico. De esta manera, estos nuevos espacios habilitaron la extensión sobre lo fotográfico, en tanto modo de pensar la materialidad de la fotografía y, dichas conceptualizaciones solo se hicieron posibles gracias a la base proporcionada por las exposiciones en tanto espacios para la presentación del medio. Esto ha llevado a esclarecer cuáles fueron las principales ideas que permanecieron como el sustrato de una disputa respecto de la naturaleza de la fotografía y sus relaciones con el arte o con el sistema de arte como campo de legitimación.

Este desarrollo ha permitido arribar, finalmente, a la indagación sobre una mirada exhibitiva que, para este caso, ha sido enmarcada según su ubicación en los márgenes de la especificidad que la década del ochenta había expresado desde sus discursos y sus prácticas de circulación vinculadas al medio. Esto no solo se debió al hecho de que, con toda propiedad, durante los noventa la fotografía ingresó al museo y revolvió el “universo de representaciones coherentes” que garantizaban el relato modernista del arte (Crimp, 1993, p. 53); sino que también fue posible gracias a una reiteración de las retóricas de la especificidad fotográfica. Esto significa que, si bien el cambio de década supuso el desplazamiento de ciertas ideas, lo cierto es que se hace posible advertir que ciertos criterios del pasado permanecieron como parte del fundamento –así fuera en oposición– de las nuevas prácticas tanto fotográficas como expositivas.

En tanto emergencia de una multiplicidad de conexiones, el marco expositivo (Lind, 2009) posibilitó, en este contexto, presentar las dificultades de concebir la fotografía por sí misma –al aludir a su cualidad de herramienta disponible para el arte–, al mismo tiempo que defender la singularidad que expresaban sus procedimientos. Esta aparente ambigüedad, antes que expresar una inconsistencia, actuó como catalizadora de un conjunto de experiencias que, en vez de generar una estandarización, potenciaron las referencias con las cuales, hasta el día de hoy, nos seguimos remitiendo a la materialidad fotográfica.

En suma, los caminos recorridos por la relación entre la fotografía y la labor expositiva en Buenos Aires durante esta década pusieron de manifiesto una potencia de seducción de la fotografía que, aunque se expresó bajo distintas formas, recurrió siempre a las posibilidades que los fotógrafos profesionales habían habilitado al controvertir, desde los marcos exhibitivos, la naturaleza de lo fotográfico.

Bibliografía

- Agamben, G. (2010). *Signatura rerum. Sobre el método*. Barcelona: Anagrama.
- Artencia-Linares, P. (2012). Fiction, Nonfiction, and Deceptive Photographic Representation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (70)1, pp. 19-30.
- Barthes, R. (2011). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Bazin, A. (1999). La ontología de la fotografía. En *¿Qué es el cine?* (pp. 23-30). Madrid: Rialp.
- Costello, D. (2018). *On photography. A philosophical inquiry*. London: Routledge.
- Crimp, D. (1993). On the Museum's Ruins. En *On the Museum's Ruins* (pp. 44-65). Cambridge: The MIT Press.
- Dubois, P. (2010). Historia de sombra y mitologías con espejos. En *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (pp. 103-140). Buenos Aires: Paidós.
- Ferreiro, J. (2019). *Modelos y prácticas curatoriales en los 90. La escena del arte en Buenos Aires*. Buenos Aires: Librería.
- Foucault, M. (2015). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Giglietti, N. (2015). Coleccionismo y fotografía. Una mirada al acervo del Museo de Arte Moderno. *Boletín de Arte*, 15, pp. 85-93. Recuperado el 16/04/2022 de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>.
- González, V. (2011a). Mamba: fotografía. En L. Buccellato et al., *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires: Patrimonio*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno.
- González, V. (2011b). Fotografía y espacio urbano en los 90. En *Fotografía en la Argentina 1840-*

2010. Buenos Aires: Arte x Arte.

Hooper-Greenhill, E. (1992). *Museums and the shaping of Knowledge*. London: Routledge.

Krauss, R. (2009). Notas sobre el Índice. Parte 1 y 2. En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (pp. 209-235). Madrid: Alianza.

Lind, M. (2009). The curatorial. *Artforum*, (48)2, pp. 63-66.

Miceli, S. (2008). Capital cultural. En C. Altamirano (Ed.), *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 10-12). Buenos Aires: Paidós.

Pérez Fernández, S. (2011). Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado. En S. Pérez Fernández y C. Gamarnik, *Artículos de investigación sobre fotografía* (pp. 7-47). Montevideo: CMDF.

Schaeffer, J-M. (1990). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.

Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.

Williams, R. (2015). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

Fuentes

Battistozzi, A. M. (1998, 15 de agosto). De la tradición a las nuevas experiencias. Fuerte movida fotográfica. *Clarín*, p. 66.

Bucellato, L. (2004). Presentación. En *Colección del MAMBA II – Fotografía*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.

Bucellato, L. (1999). Presentación. En *Arte Fotográfico Argentino. Colección del Museo de Arte Moderno*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.

Galería "Arte x Arte" será dedicada exclusivamente a la fotografía (2000, marzo). Fotomundo, (383), p. 10.

Gasió, G. y Docampo, M. (2016). Sara Facio. *La foto como pasión*. Buenos Aires: Planeta.

Glusberg, J. y Facio, S. (1998). *Colección fotográfica del Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Catálogo MNBA.

Goldenstein, A. (2006). *15 años de la fotogalería del Centro Cultural Rojas*. Buenos Aires: Libros del Rojas. Recuperado de Fundación Espigas.

La Hoja del Rojas [Boletín informativo], (1991, mayo). Año IV, n° 23. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.

La Hoja del Rojas [Boletín informativo], (1991, noviembre). Año IV, n° 29. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.

La Hoja del Rojas [Boletín informativo], (1993, febrero). Año VI, n° 44. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.

La Hoja del Rojas [Boletín informativo], (1993, mayo). Año VI, n° 47. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.

La Maga. Noticias de cultura (1992, 11 de marzo).

Lebenglik, F. (1991, 22 de octubre). Para todos los gustos. Fotos de Alberto Goldenstein. *Página 12*. Recuperado de Fundación Espigas.

Cómo citar este artículo:

Robles de la Pava, J. (2022). La potencia de seducción. Redes exhibitivas de la fotografía en Buenos Aires durante los noventa. *AVANCES*, (31), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37674>.

Salones municipales en Córdoba (1941-1945). Arte, crítica y política

'Salones Municipales' in Córdoba (1941-1945). Art, critique and politics

María Cristina Rocca

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes

Córdoba, Argentina
macrisrocca@yahoo.com.ar

Carolina Romano

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes

Córdoba, Argentina
romanocarolin@yahoo.com.ar

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/lkadokoeb>

Resumen

El artículo aborda los Salones Municipales realizados en Córdoba durante el primer lustro de la década del cuarenta. Indaga sobre su conformación en la encrucijada de un contexto marcado por las políticas del sabatinismo, una creciente institucionalización del campo artístico provincial y la intensificación de debates modernos en torno a lo que se definía como *arte nuevo*. Estos Salones van a tener una importancia medular para la futura colección del Museo Municipal de Bellas Artes creado un año después.

La conformación de los jurados, las obras presentadas, los criterios de premiación, los artistas agremiados y el carácter de la crítica son aspectos privilegiados para registrar y analizar los Salones. La observación de esas relaciones permite ver ciertos matices diferenciales en las problemáticas que se jerarquizan en los debates desplegados, así como fluctuaciones que van desde su instauración hasta su institucionalización.

El desarrollo de esos Salones Municipales estuvo caracterizado por la tensión permanente, con modalidades diversas, entre lo local y una serie de contactos nacionales. Estos contactos son, desde la perspectiva adoptada, cruciales a la hora de analizar los complejos factores que intervinieron en la conformación de un espacio institucional específico diferenciado de los Salones provinciales y nacionales.

Palabras claves

Arte nuevo, Artistas, Salones Municipales, Crítica, 1941-1945

Abstract

The article focuses on the art exhibitions organized by the communal government of the city of Córdoba during the first five years of the 1940s. It explores these events in a context marked by sabattinismo's politics, a growing institutionalization of the provincial artistic field, and the intensification of modern debates about *new art*. These artistic expositions would play a key role in the future collection of the Municipal Museum of Fine Arts created a year later.

The privileged aspects to analyze these art exhibitions are: the composition of the jury, the artworks presented, the award criteria, the artists' associations and the role of the critique. By drawing attention to these aspects, we shed light on the nuances in the debates carried out. In addition, we observe the fluctuations that take place from the creation of these exhibitions to its institutionalization.

The development of these exhibitions was characterized by permanent tension marked by contacts between the local and the national. These contacts are, from our point of view, crucial for the analysis of the complex factors that intervened in the formation of these specific art exhibition spaces in the city and their differentiation from other provincial or national art circulation spaces.

Key words

New Art, Artists, 'Salones Municipales', Critique, 1941-1945

Introducción

Como parte de la celebración del día de Córdoba, entre 1941 y 1945 se inauguraron cinco Salones Municipales de Pintura y Escultura. Interrumpidos en 1946 y retomados en 1947, los Salones no volvieron a tener la importancia ni el mismo sentido que la anterior política cultural pudo concertar. Los dos primeros se inauguraron en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, mientras que los otros tres se desarrollaron en la sede del recién creado Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez, con gran repercusión de público y de prensa.

Los Salones fueron el resultado de la convergencia de sectores artísticos y extrartísticos en torno a la creencia de que el arte era parte imprescindible de la educación moderna y el progreso social de la ciudad y que, por lo tanto, era una cuestión del Estado. La organización, promoción y financiamiento de los Salones movilizó no solo a la Intendencia municipal, sino también a la Academia y a los propios artistas organizados y agremiados (Alderete, 2020), particularmente al numeroso grupo de jóvenes que la crítica ha denominado “la generación del cuarenta” (Romano y Rocca, 2009a). Las premiaciones y adquisiciones constituyeron los inicios de la colección del Museo Municipal –creado en 1942 e inaugurado en 1943– y alentaron numerosas donaciones a este, que al año contaba con 56 obras y en 1946 su director, Roberto Viola, anunciaba que la colección llegaba a 102 piezas (Romano y Rocca, 2009b).

En este trabajo hemos abordado la conformación de los cinco Salones, sus antecedentes, convocatorias, jurados y premiaciones con la hipótesis de que, siendo un espacio acotado, se constituye en un observatorio específico para el estudio de las dinámicas del campo artístico: la inédita centralidad del Gobierno municipal como organizador en la dinámica de circulación de las artes visuales, la retroalimentación entre Salones y Museo, el estado de los debates sobre el arte moderno, el rol de los jurados de premiaciones y la incidencia de la creciente profesionalización en el cuestionamiento a las jerarquías disciplinares vigentes, como la minoridad del grabado y el dibujo respecto de la pintura y la escultura. También pueden observarse en algunas obras premiadas temáticas que aluden a posturas críticas a la política nacional y al repudio a las guerras.

Partimos de una descripción interpretativa de las premiaciones y del análisis de algunas de esas obras, teniendo en cuenta las situaciones histórico-políticas que incidieron en la conformación de los Salones y en su devenir al observar algunas polémicas y la incipiente crítica de arte en torno a estos.

Para tales fines, contamos con una documentación proveniente de diarios, revistas de la época, catálogos e imágenes de la colección del Museo Genaro Pérez.

Políticas culturales, artistas y jurados

El Gobierno del sabattinismo¹ destinó parte importante de su esfuerzo a cultura y educación por lo que el desenvolvimiento de sus políticas específicas fue sostenido, coherente y eficaz. Para ello contó con la colaboración de muchos “notables”, como Saúl Taborda, participe en la Reforma Universitaria de 1918 o adherentes a esta. Así, la Comisión Municipal de Cultura, nombrada para crear los Salones y otras cuestiones, tenía como presidente a Enrique Martínez Paz, como vicepresidente a Raúl Orgaz, como secretario a Dardo Rietti y como vocales a Nicolás Bruno, Amado Curchod, Ernesto Gavier, Pedro Gordillo, Alfredo Poviña, Francisco Silva, Leopoldo Velasco y, a un artista con trayectoria, Carlos Camilloni.

Aunque la iniciativa de instaurar un Salón en la ciudad no era una novedad², esta se diferenciaba de las anteriores por el carácter oficial y por la periodicidad de los cinco Salones continuos que mencionamos. La decisión llevada a cabo por la Comisión Municipal de Cultura, durante la segunda Intendencia de Donato Latella Frías, constituía desde su inicio un gesto

1 Se conoce como *sabattinismo* a la tendencia renovadora y progresista de la Unión Cívica Radical que gobernó entre 1936 y 1943. Rigieron sucesivamente Amadeo Sabattini y Santiago del Castillo. En la Intendencia estuvo Donato Latella Frías (Tcach, 2010).

2 El primer antecedente que establece en Córdoba una dinámica de exhibición, selección y premiación son las exposiciones de los años 1896, 1897 y 1899 efectuadas por el Ateneo que constituyen “los primeros pasos en la institucionalización de los espacios de exhibición en Córdoba” (López, 2010, p. 40). A la iniciativa del Ateneo le sigue el *Salón Inaugural* de 1920, realizado por el Salón Fasce. Se suman, impulsados por Fasce en 1927, el *Primer Salón Libre de Arte*, al año siguiente el *II Salón Libre de Arte* y en 1929 y 1930 el *I y II Salón de Artistas Cordobeses*. En instancias oficiales precedentes destaca el *Salón de Córdoba* en 1916, de alcance nacional (Agüero, 2012). Aunque la Provincia impulsa y financia otras exposiciones importantes, la modalidad de salón está ausente hasta 1933, con el *Primer Salón de Bellas Artes de Córdoba* y, en años subsiguientes, el *Segundo* y *Tercero*. Los tres eventos fueron medulares para reinstalar la práctica del salón, generar un circuito de contactos y vínculos nacionales tanto de artistas como de los demás agentes involucrados.

ambicioso en una ciudad que no contaba más que con puntuales y ocasionales antecedentes oficiales³ para los Salones o sus premiaciones, organizados por otros organismos o entidades⁴.



Imagen 1: La Inauguración del Salón Municipal de Bellas Artes (1941, 6 de julio). *La Voz del Interior*.

- 3 El *Salón de Córdoba* de 1916 mencionado durante la gobernación de Cárcano y las experiencias de los Salones de Bellas Artes de Córdoba en los años 1933, 1934 y 1935, llevadas a cabo por la Comisión Provincial de Bellas Artes de Córdoba presidida por Jaime Roca.
- 4 Además de la participación del Gobierno en la organización y subvención de los tres Salones provinciales a los que aludimos, hay que reseñar la subvención mensual que este asignó al *Salón Fasce* desde 1922 mantenida hasta que Fasce cierra en 1939 (Iglesias y López, 2010). Hay que añadir, por último, la decisión de financiar los premios del *II Salón Libre de Arte* organizado en Fasce. En esta decisión vemos que aun cuando el Gobierno no organiza directamente, accede a la subvención de los premios.

Los cinco Salones ameritaron un amplio despliegue publicitario durante varios días en los que diferentes medios gráficos dieron cuenta de su especificidad e importancia⁵. En las notas periodísticas mencionadas se insiste en el éxito de la convocatoria como sinónimo de su carácter inclusivo para artistas locales y nacionales y de variadas manifestaciones estéticas⁶. A pesar de que es evidente que los Salones se constituían sobre la idea de inclusión, también lo es el hecho de que su organización implicaba una serie de tensiones que, siendo centrales en ese momento fundacional, se desarrollarán con matices e intensidades variables en ediciones posteriores.

La primera tensión se estableció en torno al motivo inaugural del Salón definido con ambigüedad entre su función propicia para el fomento del turismo, junto a otros eventos, en el marco de la recién instaurada Semana de Córdoba, y la misión más específica de la creación de instancias profesionales generadoras de intercambio, ponderación especializada y exhibición de obras plásticas. En cuanto a las temáticas, algunas eran especiales para ser usadas por el turismo, como el paisaje serrano que es, a su vez, tema privilegiado en el espacio nacional. Pero, aunque el cuarenta por ciento de las pinturas expuestas eran paisajes, es cierto que había algo de concesión o ambigüedad en los envíos. Por ejemplo, el *Paisaje* de Roberto Viola, premiado con el tercer premio en el I Salón, es una obra poco frecuente entre sus pinturas figurativas de la época.

La segunda tensión estuvo conformada por la promoción de arte y artistas locales y, al mismo tiempo, el anhelo de que los Salones se posicionaran nacionalmente. La tercera, evidenciada por Viola, se estructuró entre el Salón como espacio que visibiliza un hiato entre artistas y

5 Los cinco Salones ameritaron un amplio despliegue publicitario durante varios días del mes de julio de 1941, pueden consultarse, entre otras, las siguientes notas: *La Voz del Interior* (1 y 3 de julio, p. 8 de cada edición; 4 y 5 de julio, p. 9 de cada edición; 6 de julio, p. 10), *Los Principios* (4 de julio, p. 4; 5 de julio, p. 5), *Córdoba* (4 de julio, p. 7; 5 de julio, p. 12; 6 de julio, p. 14; 11 de julio, p. 12) y *La Nación* (5 de julio, sin datos de página de publicación).

6 La prensa celebró el hecho de que “la contribución de Córdoba al Salón es casi unánime por parte de todos sus valores” (*La voz del interior*, 1941, 3 de julio, p. 7). También se ponderó la participación de artistas a nivel nacional. Es interesante apuntar la recurrencia de comparaciones entre los artistas locales y los nacionales en las notas de la prensa y es necesario decir que los términos comparativos a los que nos referimos estuvieron propiciados, en primer lugar, por el criterio de exhibición según aparece en la crónica –sin firmar– publicada el día antes de la inauguración, por *La Nación* (1941, 5 de julio): “Comprende la muestra dos partes, la una formada por trabajos de artistas cordobeses o que realizaron su obra en esta provincia, y la otra de pintores, escultores y grabadores del resto del país, singularmente de aquellos que han realizado su labor en la capital de la República” (sin datos de página). La celebración del carácter inclusivo de este primer Salón también se refiere a las cuestiones propiamente estéticas, leemos en una nota de *La Voz del Interior* (1941, 3 de julio) “estarán representadas casi todas las tendencias artísticas del ambiente argentino” (p. 7).

público en general y, simultáneamente, el Salón imaginado como una instancia que podría contribuir a generar relaciones más fluidas y comprensivas entre esos actores⁷. Finalmente, la tensión que implica discusiones hacia el interior del campo que, a la vez que incorpora de manera subordinada –en relación a la pintura y la escultura– premios para disciplinas como el grabado, es el escenario donde esas jerarquías son cuestionadas públicamente⁸.

Las pugnas que mencionamos no dejan de evidenciarse en la composición del Jurado ni en las premiaciones. En los dos primeros Salones, la Comisión Municipal tenía una representación de tres de los cinco miembros del jurado y los artistas elegían dos. El tercero y el cuarto tendrían un solo no-artista y el quinto, estaba compuesto en su totalidad por artistas. Los paulatinos desplazamientos de los no-artistas no solo se debieron a los cambios políticos, sino a las tensiones entre académicos y partidarios del arte nuevo⁹. Esas tensiones se pueden observar en la manera de presentar la votación de los jurados. El voto dividido, y el premio “compartido”,

7 Viola (1941, julio) dice al respecto: “El artista de hoy se ha olvidado de su semejante y sólo se percibe de su existencia cuando expone y ve que no emociona al hombre, que éste le brinda su frialdad y le hace el vacío, entonces se queja, pero continúa con sus especulaciones técnicas que nunca debieron salir del taller y las envía a cuanto salón se organiza” (s. d.) y prosigue afirmando que este Salón no escapa a tales cuestiones. Al mismo tiempo, constata un hiato entre artista y sociedad, al definir al arte como el “modo de expresión de un pueblo y casi podría exigirse que fuera comprendido por él, antes de tomar jerarquía de arte” (Viola, 1941, julio, s. d.). Así, en la perspectiva de Viola, el Salón evidencia un fracaso siendo, a la vez, pensado como el espacio donde podría superarse.

8 El momento de mayor visibilidad de ese debate es la nota que el grabador Mauricio Lasansky envía al Jurado del Salón y a *La Voz del Interior*, donde agradece el premio que le otorgan, pero renuncia a él ya que su obra estaba fuera de concurso por tener un precio mayor al premio estipulado para la categoría. En esa nota el grabador insiste en que “es necesario que el grabado deje de ser considerado un arte menor, casi como expresión subalterna del arte. Cada vez que las distinciones o premios en los salones dejan de ser honoríficas para concretarse en una valoración de dinero, esa subalterna apreciación se refleja siempre o casi siempre en las cifras que se asignan a los premios en desproporción tal que resulta irrisoria, por no decir despectiva, para el grabado” (*Mauricio Lasansky renuncia al premio que le acordaron*, 1941, p. 10). Es fácil corroborar esa distancia si tenemos en cuenta que el primer premio para Pintura y Escultura era de mil pesos en cada categoría y el de Grabado de trescientos, que en este caso debían dividirse entre los dos artistas premiados. Finalmente, es importante remarcar cómo esta discusión excede la del monto de los premios y se refiere a la profesionalización y la autoconciencia moderna de los artistas (Romano, 2017).

9 En el Primero, fueron dos no-artistas, Raúl Orgaz y Ernesto Gavier, y un artista, Carlos Camilloni; en el Segundo, tres no-artistas: Ernesto Gavier, Ángel Poviña y Antonio Mercado, de gran importancia política en la creación del Museo Municipal en 1942.

10 Usamos el término *arte nuevo* según lo define Wechsler (2004): “aquellas producciones artísticas que en consonancia con el devenir de los debates estéticos del período de entreguerras (1918-1939) plantean un tipo de imagen que supone una figuración de nuevo cuño, ligada a la pintura metafísica, al *retour à l'ordre*, a la *neue sachlichkeit*, al surrealismo, entre las propuestas centrales del período” (p. 118).



Imagen 2: Lasansky, M. (1943). Estudio para autorretrato.
 Colección Museo Genaro Pérez. Córdoba, Argentina.
 Premio Grabado del tercer Salón.

como variante salomónica, apareció con frecuencia haciendo visibles las disputas estéticas. Así, en el tercer Salón, en el culmen de las disputas, el voto dividido aparece en casi todos los casos y en asociaciones semejantes. Por ejemplo: Vidal, Camilloni y Gavier (el primero, director de la Academia y los dos últimos, miembros de la Comisión de Cultura) votaron para el Primer Premio en Pintura por *Toilette*, un desnudo académico de Lescano Ceballos, mientras que Coutaret y Casas Ocampo, partidarios del arte nuevo, lo hicieron por *El Hombre y su esperanza* de Viola, una metáfora surrealista sobre el drama humano de la guerra.

El tercer Salón, en julio de 1943, fue también un parteaguas en esta microhistoria, tanto por las tensiones mencionadas como por el hecho de que es el último en que participa la dupla Vidal-Camilloni. A juzgar por la apertura nacional y la premiación, el IV Salón indica la preeminencia de los partidarios del arte nuevo, ya que cuatro de los cinco jurados eran de la “generación del 40”.



Imagen 3: Viola, R. (1943). *El hombre y su esperanza* en artículo de O. De Allende (1944), *Plástica-Anuario* 1943.

Propuestas estilísticas y temáticas del arte nuevo en los Salones

Las premiaciones de los cinco Salones son sintomáticas del avance del arte nuevo y de los consiguientes desplazamientos de los académicos, como ya se ha visto. En ese aspecto es de destacar el importante rol que jugaron los grabadores y sus obras en la apertura a la renovación plástica. Una simple revisión de las premiaciones de los grabados comparadas con las de las pinturas en estas exhibiciones, nos da idea de la complejidad y la libertad compositiva, la destreza técnica y la profundidad del sentido crítico.

A pesar del empuje y auge que tuvo en nuestro país el grabado en los años treinta y cuarenta, en las premiaciones de los dos primeros Salones, sufrió el premio “compartido”, otorgado en el I Salón a *Presagio* de Mauricio Lasansky y *Los colonos* de Juan Carlos Pinto. Es interesante acotar que las obras premiadas en esa categoría son las que

posible que la figura de Alberto Nicasio¹¹ haya tenido un peso considerable a la hora de definir esas premiaciones ya que la categoría se vinculaba directamente con su disciplina, pero también podemos preguntarnos si la concepción del Grabado y del Dibujo como disciplinas emergentes, y de su premio de menor jerarquía (tanto simbólica como económica), no posibilitaba mayores desplazamientos con respecto al canon académico.

En la pintura, se empezará a premiar un paisaje interesado por la ciudad y los suburbios que paulatinamente desplazará al tradicional paisaje serrano. El primer Premio del II Salón será para *El Abrojal* de Antonio Pedone y en el IV Salón, la Medalla de Oro al Mejor Cuadro de Artista Local, para *Tizadores en la terraza* de Ernesto Farina.

El paisaje serrano en diferentes versiones, al que aludimos más arriba, podría englobarse en lo que Penhos (1999) denomina “estampas de lo nativo”: la descripción en clave regionalista del paisaje local con sus típicas construcciones –caso de *Vigil Monteverde*– o de la serranía –en versión de Waysmann que obtiene el Premio Jockey Club por *Paisaje de Córdoba* o de Coutaret premiado con la Medalla al Mejor Pintor Cordobés por *Paisaje de Córdoba* o *Lago Mal Paso*–.

Otra cuestión central en las premiaciones es el privilegio de las reinterpretaciones y apropiaciones del tema histórico del caudillo federal, a partir de la figura de Facundo Quiroga y su asesinato en Barranca Yaco, lugar relativamente cerca de la ciudad de Córdoba: el Primer Premio de la categoría de Escultura del II Salón fue para una *Cabeza* o *Facundo* de Nicolás Russo y el premio de Grabado para *Barranca Yaco* de Nicasio. Además de la obra premiada de Nicasio, es importante considerar que durante la Semana de Córdoba de ese año (1942) se realizó un concurso de maquetas para erigir un monumento que conmemorara al fundador de la provincia y el Primer Premio del concurso lo obtuvo el trabajo de Juárez y Pacenza que lleva como lema “Barranca Yaco” (Rocca, 2018).

Seguramente muchos sentidos podrían atribuirse a la presentación de esta temática, pero llama la atención que tres autores locales hayan sacado a relucir en simultáneo una determinada actualización de la historia y, además, fueran premiados. Se podría pensar en la comunión de

¹¹ Nicasio, jurado en este Salón, es una figura medular para el impulso del grabado en la Córdoba de esos años; tanto su obra como la tarea de docencia que desempeñó, lo posicionaron como un referente indiscutido. No es casual que la pugna por jerarquizar el Grabado tenga un corolario institucional en 1942, cuando se creó el primer taller de grabado provincial en el marco de la Escuela Normal “Garzón Agulla”. En esta institución se llevó a cabo el proyecto de Escuela Nueva, donde el arte jugaba un rol central, y había sido largamente disputado al Nacionalismo Católico Cordobés durante el sabatinismo (Rocca, 2007).



Imagen 4: Pedone, A. (1942). *El abrojal*.
Colección Museo Genaro Pérez. Córdoba, Argentina.
Primer Premio Pintura de II Salón.

ideas políticas y filosóficas de estos artistas (y de los jurados) con las del abogado, ensayista, pedagogo y líder de la Reforma Universitaria, Saúl Taborda, quien entre 1935 (a cien años del suceso de Barranca Yaco) y 1938 había editado en Córdoba la revista *Facundo*, de gran incidencia en el pensamiento progresista de la época¹².

La crítica: entre la celebración y la consolidación de un espacio de disputa

La crítica en torno a los respectivos Salones se estructuró como un arco diverso. Esta heterogeneidad implicaba dos cuestiones que, aunque se vinculaban, pueden enunciarse por separado: por una parte, podemos observarla en las posiciones dispares y, en algunos casos, abiertamente antagónicas de los periodistas o críticos especializados; por otra, se evidencia en las diferentes estrategias escriturarias por las que optaron los agentes mencionados para comunicar sus posiciones. Lo que debemos apuntar es que, a pesar de la pluralidad mencionada, durante los cinco años en que se realizan estos Salones tanto los medios locales como las revistas ligadas a las artes plásticas otorgaron un lugar destacado a la descripción y difusión de estos eventos. Nuestra mirada, sin embargo, va a centrarse especialmente en *La Voz del Interior* y *Córdoba*

¹² Taborda “Condensó en “lo facúndico” la memoria de un hispanismo ligado a la tradición humanista y la democracia de las comunas castellanas recreadas por el “genio nativo”. Incorpora en esa controvertida síntesis la voluntad de organización que habría movilizado al Interior. Al mismo tiempo, sus demandas frente al avance centralizante del estado nacional” (Roitenburd, 2000, p. 174).



Imagen 5: Farina, E. (1944). *Tizadores en la terraza*. Córdoba, Argentina.
Medalla de Oro al mejor cuadro de artista local de IV Salón.

ya que son los dos diarios locales en donde las crónicas o reseñas críticas sobre los sucesivos Salones tienen mayor complejidad; y, por otra parte, en el Anuario de Plástica, porque allí publicaba Oliverio De Allende, el único caso, hasta donde hemos podido relevar, en que un mismo crítico analizaba las sucesivas ediciones del evento.

En el Primer Salón la mayor tensión, en el espacio de la crítica, se estructuraba en torno a

cómo se interpretaba la amplia variedad de tendencias estéticas presentadas. Así, mientras los diarios locales celebraban el “nutrido e interesante conjunto” que reúne “todas las tendencias” (*La Voz del Interior*, 1941, 3 de julio, p. 7)¹³, Oliverio De Allende dilucidaba esa variedad como un signo de dependencia y atraso, considerando que, aunque se expresaran bajo disímiles estilos, estas diferencias, en el mayor número de los casos, se subordinan “a la imitación, cuando no al remedo”:

Téngase presente –a fin de evitar una ridícula vanidad– que dicho Salón se lleva a cabo en Córdoba y que toda o casi toda nuestra plástica –lo que hago extensivo a América– no es sino el eco –corrientemente el eco muy pobre– de la plástica europea (De Allende, 1942, p. 94).

En contraste con el diagnóstico efectuado por De Allende, tanto los periodistas de *La Voz del Interior* como Víctor Avalle, crítico del diario *Córdoba*, veían con entusiasmo la confluencia de tendencias porque, desde sus posiciones, resultaba representativa de la heterogeneidad de planteos plásticos elaborados en el ámbito local y también nacional. Además, percibían cualitativamente ese conjunto como un compuesto que superaba versiones anteriores. De modo contrastante, Oliverio De Allende denunciaba la pobreza del medio que no conseguía sino hacerse eco de problemáticas foráneas que en nada contribuían a consolidar una plástica propia. Esas tensiones manifiestas en la crítica del Primer Salón se mantuvieron, aunque con matices diferentes, en las ediciones posteriores.

En la segunda edición del Salón, Víctor Avalle profundizó la posición elogiosa que tuvo en el anterior al ponderar de modo favorable la exposición, cuestión denotada en el título de su reseña “Con el II Salón Anual Córdoba recupera la posición que le corresponde en el concierto plástico del país”. Para Avalle (1942), el Salón, si bien no se diferenciaba demasiado

¹³ En la misma nota titulada “Abarca un nutrido e interesante conjunto el Primer Salón Municipal de Artes Plásticas”, el cronista decía: “Podemos anticipar que en el Primer Salón de Artes Plásticas estarán representadas casi todas las tendencias del ambiente plástico argentino, las que permitirán apreciar un conjunto de indudable interés y el esfuerzo de superación cumplido por algunos de los artistas en relación con sus trabajos anteriores” (*La Voz del Interior*, 1941, 3 de julio, p. 7). Por su parte, la nota del diario *Córdoba* enfatizaba la calidad del conjunto de obras cuando postula: “El conjunto reunido en este Salón de Artes Plásticas es numeroso y de calidad (...) El envío de los artistas locales, marca una superación y las obras de Buenos Aires, Rosario y Santa Fe y otros puntos del país, su remesa ha sido muy nutrida” (Avalle, 1941, p. 14).

del Primero en cuestiones organizativas, se había caracterizado por un “público extraordinario” que confirmaba el interés local por las manifestaciones artísticas y además:

toda la tarea de tan vasto engranaje se ve auspiciosamente favorecida con la actuación tan mesurada, inteligente y ecuaníme del jurado de selección y premios (...) al producir un veredicto inspirado en la más absoluta justicia en el otorgamiento de las recompensas (p. 8).

Se desprende de la cita de Avalle que la confluencia entre el interés del público, la actuación meritoria del jurado y la Comisión Organizadora, y la actuación destacada de los artistas participantes hacían que el Segundo Salón posicionara a Córdoba en el espacio nacional de las artes plásticas. En las antípodas, Oliverio De Allende (1943) lo describía del siguiente modo:

Nuestro Salón fue creado no para servir de estímulo al arte local, sino, en cambio para reforzar una serie de argumentos turísticos cuya expresión de conjunto es lo que se llama “La Semana de Córdoba”. Se suma a desfiles de mascaradas reviviscentes, bailes populares y otras delicadezas enderezadas a atraer el dinero foráneo. Es, pues, un espectáculo más, sin mayor importancia que cualquiera de los otros. Y con menos público e interés, agreguemos (pp. 94-95).

Al cuadro anterior, De Allende agregaba que el jurado se había constituido de una manera “turística” en tanto sus miembros mayoritarios provenían del espacio político, ligados a la Sub-Comisión de Festejos, y no acreditaban una formación estética que los legitimara. En consonancia con las opiniones precedentes denunciaba un “silencioso ‘a priori’” que consistía en otorgar los premios “a la gente del terruño” y que, desde su perspectiva, se confirmaba en el premio destinado “Al mejor artista de Córdoba” fruto de “provincianismo e ignorancia” (1943, pp. 94-95).

El Tercer Salón ocasionó ciertos cambios en la crítica que, por primera vez, se refería a una disputa estética dentro del ámbito del evento. Así, a los esfuerzos de los años anteriores por presentar y consolidar el Salón en el espacio público, se sumaron reseñas donde se visibilizaron las pugnas y disputas por consagrar ciertas tendencias en detrimento de otras. Las tensiones

a las que nos referimos fueron señaladas por Oliverio De Allende (1944) que dedicó todo un apartado de su artículo a describir lo que, desde su perspectiva, conformaba dos “extremos”:

Dentro de aquella penosa característica [la de un arte a la vez presuntuoso y provinciano] podría señalarse sin embargo, la existencia de dos corrientes expresivas. Una fanáticamente realista y academizante –Lescano Ceballos, Vidal, Pedone, etc.– emulsionada con la inevitable indigestión impresionista; otra, en trance de angustia y conciencia, buscando el secreto de nuevos mundos a lo largo de frustrados intentos suprarrealistas y realistas mágicos –Coutaret, Viola, Soneira, etc.–. Entre ambos extremos el aluvión de obras de tercera mano: imitaciones de imitaciones, bordaditos para colgar en la sala, diletantismo, habilidad (p. 93).

Las diatribas del cuarto y quinto Salón se constituirán sobre el terreno ganado en el espacio crítico del tercero. En este último, se había instalado el debate acerca del propio certamen, las decisiones del jurado y las pugnas entre corrientes estéticas como temas problemáticos, privilegiando la discusión sobre ciertas ideas de difusión y divulgación, según las cuales se consideraba que los Salones *a priori* constituían eventos ponderables. El Cuarto Salón fue, sin duda, el que más aceptación tuvo y el evento en el cual hubo mayores coincidencias elogiosas por parte de la crítica y el periodismo. Valga como ejemplo el comienzo de la nota del implacable Oliverio De Allende (1944) que, en esta ocasión, dijo que el evento merecía “algo más que picaduras de avispa”, seguramente refiriéndose a sus mordaces comentarios:

Podría decirse, sin exagerar, que el IV Salón Municipal de Córdoba ha sido el primero digno de tal nombre. Lo fue por el número de obras –cerca de cien–, por su calidad –las mejores firmas del país– y, finalmente, por la organización. A ello ha de agregarse el tino y la justicia del Jurado cuyo veredicto –lo que no es corriente– eludió las motivaciones extra-artísticas. (1944, p. 94).

Hubo, entonces, cierto consenso en que esta edición del Salón había ganado en profesionalismo y conformidad al comprender tal profesionalismo como ligado a la autonomía creciente del espacio artístico en detrimento de las motivaciones “extra-artísticas”. Sin embargo, ese consenso no obturó un ejercicio crítico que denunciaba las cuestiones que se apartaban del ideal mencionado. De Allende (1945) interpelaba la “insistencia en mantener

premios de aldeano sabor” [refiriéndose al premio al mejor artista local] o la participación de expositores con obras que no “alcanzan los límites de una pieza de estudiante” [el Comisionado Municipal, Sr. Otaola] (p. 94). También es sugestivo cómo estos eventos y la creación de un “arte propio” comenzaban a ser concebidos por parte de la crítica como instancias colaborativas que implicaban una tarea conjunta y, en su contracara, la denuncia de actitudes de indiferencia (Sezin, 1944). Otra cuestión interesante es la que desarrolló Viola (1945) en su reseña crítica del Quinto Salón cuando identificó diversas posiciones con respecto a la creación artística:

[la de los que] se conforman o ven la finalidad del arte en hacer algo donde la vista descansa sin ninguna preocupación; [la de los que] sienten que la pintura debe tener otra existencia (...) sacudirnos y plantearnos situaciones al espíritu [y finalmente] los que unen su posición estética y su ideología, no pudiendo hacer un arte y no concibiendo que pueda tener existencia sin la posición política del hombre (p. 10).

Podemos decir que el espacio de la crítica inicial, caracterizado fuertemente por su carácter celebratorio, se complejizó en los sucesivos Salones por el ingreso de nuevas voces (las de los representantes de los gremios, las de los artistas que asumen el riesgo crítico y las de otros agentes del campo). Además, que las temáticas de debate, primeramente centradas en los aspectos organizativos de los eventos, van sumando en sus consideraciones otras aristas: las pugnas por consolidar o rechazar ciertas posiciones estéticas o los debates acerca del rol imaginado o deseado para los artistas y, a la postre, la convicción de que la crítica podía concebir a los Salones como arena de disputa.

A modo de conclusión

Abordamos las cinco experiencias de los Salones Municipales de Pintura y Escultura que se llevaron a cabo en la ciudad de Córdoba, a partir de observar la conformación de la Comisión que los impulsó y los sucesivos Jurados, las propuestas estilísticas o temáticas de las diferentes ediciones y el derrotero de la crítica en torno a los eventos (Romano y Rocca, 2012). En el trabajo referido decíamos que “la descripción de los aspectos mencionados, de sus dinámicas de funcionamiento y algunas de las tensiones que los conformaron no tiene el propósito de

llegar a conclusiones definitivas” (p. 13). Aun así, nos interesa consignar el prestigio creciente del Salón que fue, paulatinamente, ganando autonomía tanto de la Semana de Córdoba como de la Academia de Bellas Artes, y remarcar el rol del Gobierno Municipal, y de la Comisión de Cultura que impulsó, como un nuevo actor en el circuito de difusión de las artes visuales de la ciudad. Este nuevo actor tuvo un rol significativo, al propiciar con la creación de estos eventos, el afianzamiento de la relativa autonomía del campo artístico, promoviendo la constitución de un nuevo espacio de visibilidad para las artes plásticas que fue clave en la conformación del Museo Municipal y su colección. Estos Salones pueden pensarse como experiencias que contribuyeron a dinamizar tanto el espacio de la crítica de las artes visuales –complejizándolo y consolidándolo como espacio de debate estético– como de ciertas alianzas y estrategias que implementaron los artistas modernos para intervenir en las instancias de selección y premiación en pos de consolidar las manifestaciones artísticas ligadas al arte nuevo. En esas acciones puede observarse tanto un anhelo de reivindicación de las producciones locales como de intervención y legitimación de esas producciones en un espacio regional y nacional que no estuvo exento de paradojas. La observación de estos eventos puede constituir un caso representativo de las diferentes políticas que el sabatinismo impulsó y que contribuyeron a “dinamizar” y “profesionalizar” el circuito de las artes plásticas local alentando un debate sobre las manifestaciones del arte nuevo. En esa dinámica convergieron diferentes sectores, artísticos y extrartísticos, no siempre afines a las políticas culturales que impulsaba el Gobierno comunal, pero que, sin embargo, compartieron la convicción de que el desarrollo del arte y la cultura eran medulares para el desenvolvimiento de la ciudad.

Bibliografía

- Agüero, A. C. (2012). Coleccionismo estatal, mercados del arte y contacto cultural: la colección plástica de la Provincia de Córdoba entre 1911 y 1930. En M. I. Baldasarre y S. Dolinko (Coords.), *Itinerarios de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* (pp. 265-298). Buenos Aires: Eduntref-CAIA.
- Alderete, A. S. (2020). *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 el 18/04/2022 de <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/16506>.
- Iglesias, P. y López, M. V. (2010). *El salón Fasce a comienzos del siglo XX. Sociabilidad de elite y un paréntesis futurista* [ponencia]. XIV Jornadas de Investigación del Área de Artes del CIFYH. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- López, M. V. (2010). Instituciones, asociaciones y formaciones de “alta cultura” en el giro de siglo cordobés: entre universalismo y especialización. En A. Agüero y D. García (Eds.), *Culturas Interiores: Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura* (pp. 29-49). La Plata: Al Margen.
- Penhos, M. (1999). Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera parte del siglo XX. En M. Penhos y D. Wechsler (Coords.), *Tras los pasos de la norma* (pp. 111-146). Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Rocca, M. C. (2007). La Casa Soneira: arte, educación y política en la encrucijada de los años '40. *Avances*, 10, pp. 173-183.
- Rocca, M. C. (2018). *Artistas y reformistas en la cultura de Córdoba (1933-1943)*. Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Roitenburd, S. (2000). *Nacionalismo Católico. Córdoba (1862-1943). Educación en los dogmas para un proyecto global restrictivo*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Romano, C. (2017). El arte nuevo de Mauricio Lasansky: contextos de su producción artística

inicial. *Separata*, (XV)20, pp. 24-41. Recuperado el 19/04/2022 de https://drive.google.com/file/d/1P6YsilyhrBNw3Pb8PgdTR_plvCWmNOeB/view.

Romano, C. y Rocca, M. C. (2009a). *Grupo de los seis en el Genaro Pérez: estrategias colectivas para un arte moderno en Córdoba* [ponencia]. Actas del VI Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas. CIFYH, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Recuperado el 19/04/2022 de <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/1965>.

Romano, C. y Rocca, M. C. (2009b). Apuntes sobre el pensamiento visual de Roberto Juan Viola. *Avances*, (15)2, pp. 241-257.

Romano, C. y Rocca, M. C. (2012). *Avatares de los Salones Municipales de Córdoba en la conformación del campo artístico en los años cuarenta*. Actas de las VI Jornadas Nacionales “Espacio, Memoria e Identidad”. Rosario: UNR Editora, CD ROM.

Tcach, C. (Comp.) (2010). Retrato político de la Córdoba de los treinta. En *Córdoba Bicentenario. Claves de su historia contemporánea* (pp. 185-215). Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba.

Wechsler, D. (2004). Un registro moderno del arte en Córdoba. En *La Voz del Interior y Museo Caraffa, 100 años de plástica en Córdoba 1904-2004* (pp. 117-124). Córdoba: *La Voz del Interior y Museo Caraffa*.

Fuentes

Abarca un nutrido e interesante conjunto, el Primer Salón Municipal de Artes Plásticas (1941, 3 de julio). *La Voz del Interior*, p. 7.

Avalle, V. (1942, 7 de julio). Con el II Salón Anual Córdoba recupera la posición que le corresponde en el concierto plástico del país. *Córdoba*, p. 8.

Avalle, V. (1941, 6 de julio). Impresiones del I Salón Anual de Artes Plásticas de Córdoba. *Córdoba*, p. 14.

De Allende, O. (1946). El Quinto Salón Anual Municipal de Córdoba. *Plástica-Anuario 1945*, Año VII.

De Allende, O. (1945). Cuarto Salón Municipal de Córdoba. *Plástica-Anuario 1944*, Año VI, p. 94.

De Allende, O. (1944). El Salón Municipal de Córdoba. *Plástica-Anuario 1943*, Año IV.

De Allende, O. (1943). Segundo Salón Municipal de Córdoba. *Plástica-Anuario 1942*, Año III.

De Allende, O. (1942). 1° Salón Municipal de Pintura y Escultura de Córdoba. *Plástica-Anuario 1941*, Año III.

Inaugúrase hoy el Salón Municipal de Pintura de Córdoba (1941, 5 de julio). *La Nación*, sin datos de página de publicación.

Mauricio Lasansky renuncia al premio que le acordaran (1941, 6 de julio). *La Voz del Interior*, p.10.

Sezin, A. (1944). IV Salón Municipal de Pintura y Escultura. *Revista del Taller Unión de Plásticos*, s. d.

Viola, R. (1945, 15 de julio). Notas de arte. El V Salón Municipal de Pintura y Escultura. Córdoba, p. 10.

Viola, R. (1941, julio). Apuntes del Salón Comunal. Córdoba: Archivo de la Fundación Roberto Juan Viola, Córdoba.

Cómo citar este artículo:

Rocca, M. C. y Romano, C. (2022). Salones municipales en Córdoba (1941-1945). Arte, crítica y política. *AVANCES*, (31), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37676>.

Fervor histórico, devoción por las tradiciones e imaginación de artista. Danzas tradicionales y artes plásticas bajo la expansión de los estudios folclóricos en Argentina.

Historical fervor, devotion to traditions and artist imagination. Fine arts and traditional dances under the expansion of folkloric studies in Argentina

Luciano Rondano

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes. Centro
de Investigaciones del Arte Argentino y
Latinoamericano (CIAAL)

Rosario, Argentina
luciano.g.rondano@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/tkjinupchq>

Resumen

Este artículo indaga los vínculos entre la obra de algunos artistas y los estudios folclóricos en Argentina que comenzaron a experimentar una importante expansión promediando la década del treinta. La reconstrucción y clasificación de las danzas tradicionales requirió el examen de numerosas fuentes visuales (particularmente la obra de los pintores viajeros y costumbristas del siglo XIX), lo cual abrió un campo de trabajo considerable para varios artistas, entre ellos Aurora de Pietro. Estas imágenes trascendieron el mundo de la cultura visual e impresa, ganaron lugar en las vidrieras del “gran arte”, y llegaron a participar en las instancias de los Salones Nacionales de Bellas Artes.

Palabras claves

Folclore, Danzas tradicionales, Salón Nacional, Nativismo, Aurora de Pietro

Abstract

This article research the links between some artists and folkloric studies in Argentina that undergo through significant expansion from the mid-thirties. The reconstruction and classification of the traditional dances required the examination of numerous visual sources (particularly the work of the traveling and *costumbristas* painters of the XIX century) allowing a considerable field of work for several artists, among them, Aurora de Pietro. These images transcended the visual and printed culture and gained their own place in the halls of the *Salón Nacional de Bellas Artes*.

Key words

Folklore, Traditional dances, Salón Nacional, Nativism, Aurora de Pietro

Danzas folclóricas y artes plásticas

Con fecha 21 de septiembre de 1946, Vega (1947) escribió el prólogo del libro de estampas y poemas *Danzas Argentinas*, realizado conjuntamente por la artista plástica Aurora de Pietro y el escritor, periodista y compositor Cátulo González Castillo. En las primeras líneas, el musicólogo y folclorista lamenta la poca atención que los artistas plásticos locales dedicaron a las danzas tradicionales argentinas como fuente de inspiración y, a continuación, traza una acotada genealogía de artistas europeos que, en algún momento de su producción, abordaron el mundo de la danza y sus coreografías. La lista hace mención a nombres que van desde Virgil Solis y Theodore de Bry a Jean-Antoine Watteau y Edgar Degas, incluyendo luego a aquellos pintores viajeros y nativos que durante el siglo XIX cultivaron a través del costumbrismo “la noble tradición de la danza en el arte de la línea y el color” (p. 9): Pancho Fierro, Manuel Antonio Caro, Carlos Morel, Carlos Pellegrini y Jean León Pallière, entre otros¹. Vega no duda en inscribir las estampas realizadas por Aurora de Pietro dentro de esta genealogía, y destaca el especial valor que adquiere el minucioso estudio sobre referencias documentales e históricas en la reconstrucción pictórica de danzas desaparecidas ya que, según sus propias palabras: “una exacta intelección de lo pasado requiere cuidadoso examen de piezas documentales; la recomposición exige fervor histórico, devoción por las tradiciones e imaginación de artista” (p. 10). En ese sentido, se ocupa de alabar el exhaustivo trabajo realizado por Aurora, recopilando información de museos, pinacotecas e incluso del archivo personal del investigador, y señala que:

...al margen del orden estético, nos corresponde asegurar que Aurora de Pietro ha logrado gallardamente su noble propósito, y que nos devuelve las danzas argentinas del pasado en la difícil exactitud de las posiciones, en la justeza de los movimientos, en la particular sensación de cada estilo coreográfico y en la armoniosa sincronía de tipos, trajes, lugares y ambientes históricos (p. 11).

Las litografías que compusieron el libro de *Danzas argentinas* formaron parte de una serie mayor de pinturas, dibujos y estampas que Aurora de Pietro realizó desde finales de la década

1 El listado excluye sistemáticamente a artistas del siglo XX que han representado danzas folclóricas incluso a través de lenguajes novedosos, como fue el caso de Pedro Figari. Es obvio que lo que interesa a Carlos Vega de estos artistas es el carácter documental de su obra, ya sea por haber sido testigos directos de las danzas que se representan o por tener una cercanía temporal con aquellas, lo que les otorgaría, a sus ojos, una mayor veracidad.

del treinta y trabajó en forma conjunta con Vega y algunos otros representantes de los estudios folclóricos que se encontraban en auge en ese momento². Estos estudios, desarrollados en un contexto político de fuertes tendencias nacionalistas, pujaban por encontrar un lugar propio al interior de las disciplinas antropológicas.

Danzas argentinas

En abril de 1947, la editorial Peuser concluyó la impresión del libro *Danzas argentinas*, realizado en colaboración por Cátulo Gonzales Castillo y Aurora de Pietro de Torras. Se trató de una edición verdaderamente importante, de 127 páginas, formato amplio, tapa dura y cubierta de tela, que incluía treinta y cuatro ilustraciones de la artista –la mayoría a color y a página completa– junto a los poemas del ya entonces reconocido escritor y compositor de tangos. Las imágenes del volumen no ilustran de por sí el texto (más bien podría decirse que es al revés), sino que describen detalladamente aspectos coreográficos precisos de algunas danzas folclóricas argentinas y reconstruyen visualmente la indumentaria utilizada teniendo en cuenta el probable contexto histórico-geográfico-social en el que fueron bailadas. Podemos dividir las en tres grupos con sus particularidades diferenciadas. Primero, una serie de litografías en blanco y negro resueltas mediante el uso de líneas curvas y finas que nunca terminan de cerrar la forma y, a veces, se pierden en movimientos rítmicos y ondulantes. Dichas estampas muestran, en general, una pareja de bailarines que ejecuta una postura o figura coreográfica concreta, prescindiendo completamente del entorno. Las únicas excepciones son *El palito* y *El escondido* que incluyen una mayor cantidad de personajes³. En algunas –como es el caso de *La zamba (de salón)*– se dejan ver ciertos refuerzos de líneas que aparecen como fantasmas en el dibujo y parecieran enfatizar didácticamente la intención de movimiento. Un segundo grupo lo constituyen litografías a color de características similares a las anteriores. En ellas, el trabajo

2 Podemos mencionar una gran cantidad de trabajos que, desde finales de los veinte, fueron delimitando una especificidad del folclore dentro de la antropología y la etnografía. Destacamos los *Cancioneros populares* de Juan Alfonso Carrizo entre 1928 y 1941; *Danzas y Canciones argentinas*, de Carlos Vega en 1936; *Música tradicional argentina* de Isabel Aretz en 1946; *Folklore del Carnaval Calchaquí* de Augusto Cortazar en 1949, entre otros.

3 *El palito* es una danza de fuertes connotaciones sexuales en la que, de manera excepcional, se permite que un hombre pueda bailar con dos compañeras. *El escondido*, en cambio, es una danza amatoria que escenifica un juego amoroso en el que las parejas se ocultan durante el baile.



Imagen 1: De Pietro, A. (1947). *La Refalosa*. En C. Gonzales Castillo y A. de Pietro, *Danzas argentinas*. Buenos Aires: Peuser.

lineal aún persiste, pero mucho más simplificado, delegando el protagonismo al color y la textura, cargando de expresividad las formas. Nuevamente, las figuras aparecen escindidas del entorno y el fondo se resuelve mediante el uso de un solo color, algo manchado, que le da una apariencia de acuarela. Tanto en un grupo como en el otro es evidente la dedicación particular que la artista otorga a la descripción de la indumentaria y los elementos necesarios para ejecutar la danza, como pueden ser un sombrero, un pañuelo o un poncho. En muchos casos, el vestuario señala la clase social, la geografía o el contexto histórico en el que trascendió un baile determinado. Así puede observarse en la lámina *La refalosa*, en la cual el personaje masculino viste con la insignia federal dando cuenta de la inscripción rosista de la danza. El último conjunto lo componen una serie de escenas ubicadas en un ambiente bucólico en las que se representan grupos de bailarines, ahora sí, en relación a la reconstrucción del entorno y el paisaje rural. En contraste con los otros grupos, en estas escenas desaparece el elemento lineal y se adopta una resolución más pictórica.

Las danzas representadas se corresponden con los esquemas clasificatorios desarrollados por el folclorólogo Carlos Vega en sus investigaciones. De esta manera, aparecen en las láminas de Aurora de Pietro danzas de “salón” y de “campana”; individuales, como *El malambo*, y de conjunto, como *El cielito* y *El pericón* (ambas derivadas de las contradanzas europeas), o *El carnavalito* (proveniente de los *huaynos* indígenas); “bailes picarescos” y “minués acriollados”; para finalmente concluir con *La milonga*, la cual exhibe al enlace de pareja como punto culminante en la evolución de las danzas tradicionales argentinas (Vega, 1947, pp. 10-11). Esta correspondencia no resulta para nada casual, ya que Aurora de Pietro trabajó junto al investigador en la reconstrucción visual de las danzas folclóricas desde 1938. Como puede leerse en el prólogo del libro:

En 1938, decidida a enfrentar las dificultades del tema coreográfico folklórico e histórico, recurrió a nuestro archivo, solicitó el aporte de las experiencias que acumulamos en nuestros viajes y se entretuvo en museos y pinacotecas. Obtuvo así concretas referencias sobre minucias de figuras, movimientos, actitudes, gestos y ambientes, y realizó al cabo numerosas obras en que, con sentido actual del arte, reproduce el hacer rural o exhuma antiguas escenas en que fueron protagonistas nuestros abuelos (p. 10).

Desconocemos hasta el momento cómo se produjo el acercamiento de Aurora de Pietro al universo de las danzas tradicionales, si partió de un encargo o de una búsqueda personal. Según señaló Gluzman (2021) en relación a las dificultades de reconstruir las trayectorias de las mujeres artistas:

Pocas dejaron documentos que nos permitan un acercamiento más profundo a su pensamiento: a diferencia de lo que sucede con diversos artistas varones, las mujeres tienen una presencia sumamente reducida en los reservorios documentales, tanto públicos como privados. Esta ausencia constituye uno de los desafíos más grandes que enfrenta la reconstrucción de sus carreras y posicionamientos específicos dentro del campo artístico local. Sin embargo, sus obras y su permanente intervención pública en exhibiciones de diverso tipo hablan a las claras de su voluntad de trascendencia (p. 11).

Efectivamente, la intensa actividad desarrollada por Aurora de Pietro desde finales de los años veinte pone en evidencia el grado de profesionalización de la artista, así como la búsqueda

de inserción y reconocimiento dentro del campo artístico argentino (*Aurora de Pietro. Pintora e ilustradora*, s. f.). Un vistazo a la carpeta que Quinquela dedicó a su trayectoria –guardada en el archivo del Museo de La Boca– nos muestra que participó de manera sostenida en diversos salones nacionales y provinciales, dos y hasta tres veces por año hasta mediados de la década del cincuenta, y que logró posicionarse en las colecciones de varios museos del país. Esta constante búsqueda por ocupar un lugar en un campo fuertemente atravesado por los condicionamientos de género,⁴ seguramente la llevó a adoptar diversas estrategias. Una de ellas consistió en dedicar gran parte de su obra a la reconstrucción visual de las danzas tradicionales en el marco de las renovadas investigaciones folclóricas,⁵ las cuales, como señalaron Blache y Dupey (2007):

...no solo desplegaron distintas tácticas, orientadas a la consolidación de un capital de conocimiento exclusivo, sino que pugnarón con otros agentes sociales por la asignación de recursos materiales, en especial los provenientes del Estado. Todas estas acciones se daban en el contexto de una constante lucha por la autonomía de la producción del conocimiento folklórico frente, por un lado, a la intromisión de los aficionados –como ocurría con otras ramas de la Antropología– y por otro, a una larga tradición de constante ingerencia [sic] del Estado por hacer un uso político del mismo en la construcción de los imaginarios nacionales, provinciales y/o regionales (p. 301).

De esta manera podemos leer, a través del rigor y la exactitud con que Carlos Vega elogió en

4 Armando (2009), en un trabajo pionero, señaló las posibilidades y dificultades de acción y visibilización para las mujeres artistas en el campo artístico de la primera mitad del siglo XX: “[hubo] mujeres vinculadas al arte que estudiaron dibujo y pintura en las primeras academias, participaron de salones oficiales o colaboraron activamente en la gráfica de importantes revistas culturales, cuya obra permaneció en buena medida oculta o poco valorada, reforzando así la idea de su ausencia. Esas mujeres constituyeron sin dudas un conjunto menor al de los hombres, donde el peso de los roles domésticos tradicionalmente asignados a ellas debió ser un aspecto central, pero al mismo tiempo aquellas que estaban inmersas en las artes plásticas y decorativas y que por supuesto intervenían públicamente, recibieron tan escasa atención por parte de la crítica que resultaron invisibles. La observación y el análisis casi exclusivo de las obras de creadores varones se correspondieron con la aceptación de una imagen de artista, aquella que el modernismo había construido a partir de un heroico varón individualista y que como tal jalonaba la historia del arte. Una historia impregnada de acentos evolucionistas tramada sobre las constantes innovaciones estéticas” (p. 5).

5 Aurora de Pietro ilustró, entre otras publicaciones, los libros *Panorama de la música popular argentina*, de Carlos Vega; *Música tradicional argentina: Tucumán y Canciones y danzas argentinas*, de Isabel Aretz y *Cancionero tradicional argentino* de Juan Alfonso Carrizo.

la obra de Aurora de Pietro, la propia necesidad de los estudios folclóricos de legitimarse como ciencia dentro de los ámbitos académicos. Asistimos entonces a una interacción novedosa, de mutuo beneficio, entre una rama de la antropología y un sector de la producción estética. La primera aportó un sustento científico e ideológico a la segunda, abriendo un camino de acción posible para diversos artistas.

Aurora presentó algunas de estas obras al Salón Nacional: *Vals del pericón* en 1942, *Pericón* en 1950 y *El pericón* en 1958. La primera –muy similar a una de las reproducciones que aparecieron en el libro de estampas– denota claramente el horizonte de referencias estéticas que sirvieron para estas reconstrucciones y que fueron explicitadas en *Danzas argentinas* (De Pietro y Vega, 1962), libro homónimo al de 1947, escrito por Carlos Vega e ilustrado por la artista. Allí aparecen listados los nombres de Emeric Essex Vidal, Carlos Pellegrini, Hipólito Bacle, Carlos Morel, Adolfo d' Hastrel, Mauricio Rugendas, Prilidiano Pueyrredón, León



Imagen 2: De Pietro, A. (1947). *Vals del pericón*. En C. Gonzales Castillo y A. de Pietro, *Danzas argentinas*. Buenos Aires: Peuser.

Palliére, entre otros. De esta forma, descubrimos en qué medida el estudio de la obra de los pintores viajeros y costumbristas del siglo XIX sugestionó el desarrollo de la serie de estampas y pinturas de danzas tradicionales de Aurora de Pietro. Estas imágenes pudieron ser recuperadas como un testimonio visual histórico –lo suficientemente válido para los investigadores– que dio sustento a la reconstrucción y clasificación de danzas desaparecidas mucho antes del comienzo del nuevo siglo.

Las expansiones del folclore

Los estudios académicos fueron tan solo una fracción del movimiento folclórico que experimentó en su totalidad un crecimiento durante las décadas del treinta y el cuarenta, en parte sustentado económica y políticamente en las provincias por empresarios y terratenientes vinculados a determinadas producciones regionales. Ernesto Padilla, Juan Bautista Terán y Alberto Rougés fueron algunos de los miembros de la oligarquía azucarera tucumana que patrocinaron y difundieron la labor de los folclorólogos, influyendo notoriamente en las políticas estatales que promovieron el aprendizaje del folclore en las escuelas. La adopción de un discurso nacionalista resultó funcional a estas elites provinciales que veían peligrar sus ingresos ante la posible pérdida de protección económica para sus industrias a partir del ascenso del radicalismo en 1916. La identificación del sujeto rural como el “auténtico pueblo argentino”, según Chamosa (2012), implicaba:

...revaluar el lugar que correspondía en el complejo cultural de la nación a trabajadores rurales empleados en las industrias regionales. No es sorprendente entonces que los azucareros tucumanos se hayan puesto al frente de las políticas culturales que favorecían la valoración de estos trabajadores. Proteger las fuentes de trabajo de esos campesinos criollos significaba defender las fuentes mismas de la nacionalidad (pp. 15-16).

No solamente los propietarios de los ingenios tucumanos siguieron esta línea de promoción cultural; los productores yerbateros de Misiones, por ejemplo, se sirvieron de estrategias similares con el fin de nacionalizar el consumo de la yerba mate. La región de Cuyo fue también una de las mayores promotoras del folclore local y los estudios académicos. No es casual que en

1936 se haya instituido la Fiesta Nacional de la Vendimia en la provincia de Mendoza –modelo de las fiestas regionales que no tardarían en difundirse por todo el país– y que, no mucho tiempo después, su espíritu fuera trasladado a la pintura por algunos artistas locales. Roberto Cascarini realizó en 1940 y 1941 dos óleos titulados *La reina de la vendimia* que claramente reflejan el ámbito festivo del mundo rural mendocino unido a la producción regional. Cascarini, nacido en Buenos Aires, estudió con el pintor italiano Francisco Pablo Parisi antes de ingresar a la Academia Nacional, de la cual egresó como profesor en 1916. Fue uno de los socios fundadores de la agrupación de Artistas Argentinos *Camoatí* así como socio activo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). En 1939 se trasladó junto a su familia a Mendoza en donde desempeñó un cargo como profesor de dibujo y pintura en la Escuela Superior de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Cuyo. Allí fue nombrado secretario de la filial de Cuyo de la SAAP en 1943 y presidente en 1945. El dibujo preciso y un estilo clasicista caracterizó a las pinturas de Cascarini, centradas principalmente en



Imagen 3: Cascarini, R. (1940). *La reina de la vendimia*. Catálogo del XXX Salón Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, Argentina.

los trabajadores rurales de Cuyo y sus actividades o en escenas de desnudos ambientadas en un idilio campestre. Las mujeres que protagonizan las dos versiones de *La reina de la vendimia* podrían considerarse dentro de aquellas representaciones de entreguerras que asociaban la figura femenina a la naturaleza y los frutos de la tierra (Batchelor, 1999).

Durante los años treinta se gestó también un género musical de base folclórica, conformado por autores como Buenaventura Luna, Ariel Ramírez o Atahualpa Yupanqui que renovaron el repertorio de zambas, chacareras, gatos, cuecas y vidalas con composiciones novedosas y estilizadas. El primer antecedente de este movimiento lo encontramos en el espectáculo que el músico e investigador santiagueño Andrés Chazarreta presentó, junto a su compañía de músicos y bailarines, en el teatro Politeama de Buenos Aires en 1921. La puesta en escena, de gran éxito entre el público y la crítica, incluía un repertorio musical y coreográfico prácticamente desconocido en la capital. En ese entonces, la mayoría del público porteño identificaba la música criolla con los ritmos camperos, las payadas o el pericón difundidos por el Circo Criollo, e ignoraba el acervo folclórico de las provincias del noroeste. El éxito del espectáculo de Chazarreta, más allá de su indudable calidad, se insertó en un contexto favorable, en el cual el noroeste, sus habitantes y cultura, popularizados por el nacionalismo cultural, se erigieron como el refugio del “auténtico ser argentino”. En efecto, a través del “principio de autenticidad” por el cual “el valor más alto de una manifestación artística era la evocación del fenómeno cultural local con un máximo de fidelidad” (Chamosa, 2012, p. 102) se otorgaba legitimidad estética a las producciones artísticas, en especial la musical:

En la opinión de los críticos, las chacareras, zambas y vidalas interpretadas por Chazarreta no eran de “inspiración folclórica” sino que era la música nativa misma, traídas del monte al escenario nacional sin distorsiones por auténticos representantes de la patria profunda (p. 102).

Andrés Chazarreta recolectó diversas músicas y letras del interior de su provincia, algunas pertenecientes a la tradición oral y otras de autores conocidos pero sin difusión,⁶ y las adaptó para el público moderno, el escenario y los medios de grabación existentes. Este procedimiento, a medio camino entre la investigación y la producción artística, dio paso en la década siguiente a

⁶ Algunas de estas apropiaciones le trajeron problemas legales ante los reclamos de autoría por parte de los creadores o sus descendientes. El caso más conocido fue el de la zamba *La López Pereyra*, registrada por Chazarreta, pero compuesta en 1901 por el músico salteño Artidoro Cresseri.

la actuación de músicos de origen provinciano que con su acento al hablar, su conocimiento de las costumbres y su repertorio nativo –más allá de la clase social a la que pertenecían– podían acreditar un grado de autenticidad que los hacía cercanos al mundo popular de los habitantes del monte santiagueño, los valles Calchaquíes o la Quebrada de Humahuaca.

La proyección nacional de la llamada música nativa o folclórica estuvo ligada al desarrollo tecnológico de los medios de comunicación, a la industria discográfica y a la radiofonía. Desde mediados de los años treinta, algunas emisoras porteñas –tal es el caso de Belgrano, Splendid y El Mundo– pudieron hacerse de equipos modernos que les permitieron ampliar su alcance mediante transmisiones en cadena a toda la república. Esto implicó, por un lado, “la profundización de la asimilación cultural de las provincias al lenguaje y estética popular porteño y bonaerense (proceso que había comenzado con el circo criollo y el sainete)” (p. 104) y, por el otro, la adaptación de la programación radial, que dedicó espacios a la música de raíz folclórica, a los gustos provincianos. No obstante, los intereses comerciales que promovieron el folclore apuntaron también a un nuevo público que creció notablemente en el transcurso de esos años.

La crisis económica mundial con la que dio inicio la década del treinta golpeó duramente el modelo agroexportador argentino, cuyo impacto se vio reflejado en las provincias, donde disminuyeron o directamente desaparecieron numerosas fuentes de trabajo. Como consecuencia, a partir de mediados de la década comenzó un desplazamiento migratorio que llevó a mucha gente a instalarse en los márgenes de las ciudades para emplearse en la floreciente industria que prosperaba abasteciendo el mercado interno. Según Romero (1986):

Al llegar a 1947 las migraciones internas totalizaban un conjunto de 3.386.000 personas, que residían fuera del lugar donde habían nacido; de ese total el 50% se había situado en el Gran Buenos Aires, el 28% en la zona litoral y solo el 22% en otras regiones del país. Así se constituyó poco a poco un cinturón industrial que rodeaba a la Capital y a algunas otras ciudades, en el que predominaban provincianos desarraigados que vivían en condiciones precarias, pero que preferían tal situación a la que habían abandonado en sus lugares de origen (Romero, 1986, p. 181).

Esta población proveniente del noroeste, Cuyo, el Chaco o el litoral podía encontrar una conexión afectiva con su lugar de origen y costumbres a través de zambas, chacareras, tonadas,

cuecas y chamamés difundidos en los programas radiales por artistas como Los Hermanos Ábalos, Los Chalchalers, La Tropillas de Huachi Pampa, Los Hijos de Corrientes o el Cuarteto Santa Ana. Algunas de las composiciones de estos grupos cantaban al desarraigo y a la esperanza de volver, como en la popular zamba *Nostalgias Santiagueñas*, registrada por los hermanos Ábalos en 1941.

Ahora bien, el folclore articuló diversos intereses ideológicos y comerciales. Numerosos auspiciantes de los programas radiales asociaban sus marcas a imágenes folclóricas reproducidas en el *packaging* de sus productos y en las publicidades difundidas a través de los medios gráficos. Esta estrategia era común tanto en empresas cuya producción se relacionaba directamente con el mundo criollo –tal es el caso de las alpargatas, la yerba mate o el tabaco– como en otras que difícilmente podrían vincularse a este, por ejemplo, las marcas de jabones *Jabón Federal* y *El Gaucho*. Es curioso cómo muchas empresas multinacionales aprovecharon también el impulso tomado por el folclore para ganar mercado: el programa “Tardes Criollas” fue auspiciado por *Chocolate Toddy* de la empresa norteamericana Quaker Oats y “Estampas Argentinas” lo fue por la suiza Nestlé. El mencionado jabón *El Gaucho*, de la empresa estadounidense Swift, utilizaba la imagen de Goofy, personaje de Walt Disney, caracterizado como gaucho, tomando mate junto a su caballo (Chamosa, 2012, p. 106). Esta imagen pertenecía al film de animación *Saludos amigos* de 1942, en el que los personajes de Disney visitaban distintas regiones de Sudamérica. Esta película formó parte de las diversas políticas culturales que implementó el gobierno de Estados Unidos a través de sus instituciones en el marco del panamericanismo, con el objetivo de sumar alianzas estratégicas en el continente durante la Segunda Guerra Mundial. Para el segmento *El Gaucho Goofy*, ambientado en Argentina, Walt Disney buscó el asesoramiento de Florencio Molina Campos, conocido por su trabajo en los almanaques de la empresa Alpargatas⁷.

A la cinematografía y las artes plásticas les correspondió la tarea de recrear correctamente, según las investigaciones realizadas por los folclorólogos, el ambiente y la cultura local de donde provenían estas melodías. Numerosas películas producidas entre 1938 y 1945 por estudios como Argentina Sono Film y Artistas Argentinos Asociados, entre otros, incluyeron escenas de música y danza folclórica. Dos de las más representativas fueron *La guerra gaucha*, de Lucas

7 Las relaciones entre el arte argentino y las políticas culturales norteamericanas implementadas durante el gobierno de Roosevelt –que incluyeron circulación de obras, adquisiciones y exhibiciones importantes– fueron trabajadas en extenso por Serviddio (2012; 2019). Queda pendiente, para un futuro trabajo, estudiar en profundidad la incidencia de la temática nativa en aquel contexto.

Demare, y *Prisioneros de la tierra*, de Mario Soffici. Más allá de diferencias y similitudes, en ambas películas se presenta, en un momento, la reconstrucción del ámbito festivo en el que se bailan ritmos tradicionales: *el Carnavalito quebradeño*, interpretado por los Hermanos Ábalos, en la primera y un chamamé en la segunda. Sin embargo, se puede notar en la manera de presentar estas danzas que no todo el folclore tenía el mismo valor para la mirada ilustrada: la música litoraleña, de gran y activa difusión entre las clases bajas provenientes de la región, constituyó un género difícil de asimilar por el canon folclórico. Como ejemplo, podemos ver el tono moralizante en que fue presentado el chamamé en el film de Soffici que, según Chamosa, aparecía como un “baile de bajo fondo asociado con la masa desarraigada de trabajadores estacionales que diluyen el dinero ganado en la contrata anterior entre mujeres de mala vida y el alcohol” (p. 117).

Las agrupaciones tradicionalistas fueron otro de los aspectos del floreciente movimiento folclórico de los años treinta y cuarenta. Estas tuvieron su antecedente en los centros criollos que desde finales del siglo XIX agrupaban a los jóvenes que aprendían a cantar estilos y milongas, a bailar el pericón y a entrenarse en el arte de la payada. Muchos de los recién llegados se inscribían a estos centros que “podrían haber servido como mecanismo de asimilación a los jóvenes de origen inmigrante nacidos o crecidos en el país” (p. 39). En la década del veinte era común que los centros criollos nuclearan a parte de la elite bonaerense, que se encargaba de organizar fiestas campestres en casas quintas alejadas de la ciudad. En ellas, los invitados bailaban algunas danzas folclóricas vestidos de “gauchos” y “chinas”. En los años treinta, los pueblos de la región pampeana vieron nacer a las agrupaciones gauchescas, en las cuales los peones y empleados de los campos, organizados por los terratenientes, demostraban sus destrezas ecuestres en la doma y las carreras. Estas organizaciones cumplían un rol importante en los actos cívicos y las fiestas patrias desfilando con vestimenta gaucha junto a las fuerzas militares y las escuelas. Los centros tradicionalistas, según Chamosa, “constituían, y aún hoy lo hacen, organizaciones integradas socialmente en que terratenientes y peones, más el ocasional farmacéutico o dentista del pueblo, compartían una inquietud común por la preservación de las tradiciones” (p. 40). En este sentido, dichas agrupaciones promovieron el culto a la patria y la integración social con base en valores abstractos y principios paternalistas cumpliendo un rol fundamental en la transmisión y enseñanza de aquellas danzas que los estudios folclóricos recuperaban del pasado remoto y que cristalizaron en figuras y coreografías estandarizadas. Danzas históricas como “la condición”, “la firmeza” y “la sajuriana” –esta última descubierta y reconstruida por Carlos Vega– ya no existían, sino como interpretación, en la primera mitad de los años cincuenta, cuando



Imagen 4: Bonanno, A. (1950). *La condición. Danza de época*. Catálogo del XL Salón Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, Argentina.

la escultora Amelia Bonanno las presentó como figuras en los Salones Nacionales. Solamente una de estas tres esculturas fue reproducida en los catálogos: *La condición. Danza de época* de 1950. La artista fijó en la terracota uno de los movimientos coreográficos de la danza y recreó con detalle la indumentaria de la época, exactamente como lo hicieron las láminas de Aurora de Pietro algunos años antes, manifestando una correspondencia entre las dos series de obras. Esto demuestra que el fenómeno adquirió una proyección importante que abrió camino a varios artistas, a la vez que trascendió la cultura visual impresa para desplegarse en el espacio de las galerías y los salones nacionales y provinciales.

Danzas folclóricas en los Salones Nacionales

Como señaló Penhos (1999), el Salón Nacional fue sumamente receptivo a las distintas manifestaciones vinculadas a lo nativo y lo telúrico durante la primera mitad del siglo XX. En ese

sentido cabe destacar, por ejemplo, cómo el gobierno peronista estimuló la producción de obras de carácter nacional interviniendo a través de los reglamentos de sus salones e instancias de premiación⁸. Mediante el decreto N° 5843/46, por ejemplo, se instaba a “concretar en formas plásticas los hechos y las modalidades de la vida nacional en sus diversas manifestaciones” (Giunta, 1999, p. 161). Esta sugerencia expresada en la normativa se tradujo materialmente en la institución de los diversos premios ministeriales. Estos galardones cumplían la función de proveer con obras a las oficinas y despachos del estado a la vez que vinculaban los distintos ministerios al desarrollo artístico nacional. Cada uno de ellos consideraba ciertas pautas y condiciones para su otorgamiento –que en mayor medida tenían que ver con el abordaje de temas nacionales, folclóricos o religiosos–, aunque estas no siempre fueran decisivas en la elección. Un ejemplo de ello fue el Premio Ministerio de Guerra de 1946: mientras su reglamento establecía la selección de obras con temática histórica-militar, la recompensa, finalmente, fue concedida a *Cantores quilmeños* de José Andrés Pereyra.

Este tipo de condiciones favorecieron la inclusión de obras de temática nativa que, a partir de la década del treinta, se apartaron notoriamente de la pintura de tipos regionales –figuras estáticas, dominantes sobre el paisaje, con un acento marcado en los rasgos típicos del rostro, la vestimenta y otros atributos– y pasaron a mostrar actividades, costumbres y tradiciones apelando a una mayor narratividad. Como señaló Penhos (1999), estas obras narrativas focalizaron principalmente en las relaciones de los individuos entre sí y la conexión de estos con su entorno señalando “por una parte, la presencia humana en los lugares más recónditos del país y, por otra, la estrecha e ineludible vinculación de la vida familiar, social y religiosa del nativo con el ámbito natural” (p. 126). Amigo (2014) llamó telurismo a esta derivación del costumbrismo regionalista que:

...se sostiene en una representación narrativa de las costumbres, fiestas y trabajos, con una afectada impronta literaria que desplaza la representación de las figuras/tipos. Estilísticamente es el abandono de las recetas posimpresionistas heredadas de Fader por

8 Altamirano y Sarlo (2001) realizan una advertencia sobre el problema de la aplicación del concepto de campo intelectual en sociedades como las latinoamericanas en donde no se han consolidado sistemas políticos estables. En estos casos la relativa autonomía del campo institucionalizado puede ser vulnerada y permeada por disposiciones provenientes de otros campos. Este, en concreto, es un ejemplo de una mayor injerencia de las autoridades políticas sobre las instituciones artísticas. En otras ocasiones, bajo dictaduras militares, esta injerencia ha llegado al extremo a través de la coerción directa mediante la censura de obras, la clausura de espacios y la vulneración de la integridad física de los actores, siendo la tortura y desaparición de personas acaso las más aberrantes.

una factura realista con acentos expresionistas. Estas narraciones pictóricas, pintura de asunto, encontraron su legitimación en los salones peronistas aunque su estructura formal es previa... (p. 45).

Esta categoría abarca también a la representación de danzas tradicionales. El pericón –una de las danzas más frecuentadas por los artistas– fue representado varias veces en los envíos a los salones. Se trata de una danza histórica derivada de las contradanzas, similar a los cielitos y la media caña, que se bailó durante el siglo XVIII y principios del XIX y que prácticamente desapareció pasada la segunda mitad de este último. Su coreografía dependía de las órdenes de un bastonero, que proponía diversas figuras que las parejas ejecutaban interactuando entre sí. Entre los artistas que lo trabajaron –además de la ya mencionada Aurora de Pietro– encontramos al escultor italiano Manuel Pinisi, radicado en nuestro país en 1939, que presentó en 1946 un relieve en cemento con el título *Pericón*. La obra de Pinisi muestra a una sola pareja a punto de ejecutar alguna de las figuras que componen el baile, de manera similar a las estampas que aparecen en *Danzas argentinas*. También María Esther Ramella, una interesante grabadora que egresó como profesora de dibujo en 1936, participó por primera vez del Salón Nacional en 1947 con un aguafuerte homónimo.

El pericón, junto a otras danzas, fue rescatado del olvido por los hermanos Podestá que lo incluyeron dentro del repertorio del Circo Criollo alrededor de 1890. Su adaptación al escenario introdujo figuras novedosas que exaltaron los símbolos patrios⁹ y lo inscribieron como parte de las expresiones criollistas que impusieron lo gauchesco como paradigma de la nacionalidad. Esta versión autóctona del circo fue considerada el germen del teatro nacional, a la vez que aportó cambios significativos al espectáculo circense en ambos márgenes del Río de la Plata. Tuvo su origen en 1884, con la puesta en escena de *Juan Moreira*, de Eduardo Gutierrez, adaptada como pantomima y ejecutada por las compañías de Podestá/Scotti y los hermanos Carlo. La inclusión de pantomimas en las funciones era moneda corriente en ese entonces, no obstante, la introducción del drama gauchesco en el programa cosechó un éxito sin precedentes. En poco tiempo, los hermanos Podestá comenzaron a interpretar una versión con diálogos de la obra que fue rápidamente imitada por otros circos y terminó por dar forma al Circo Criollo o circo de

⁹ La figura que da cierre a la danza es el “pabellón patrio”. En ella los bailarines llevan pañuelos blancos y celestes que desplegados de manera intercalada forman el emblema nacional. Según José Podestá, su incorporación agradó mucho al público desde el primer momento y se convirtió en una de las partes más emotivas del espectáculo (Veniard, 2015, p. 138).

primera y segunda parte. Este nombre marcaba la diferencia con el circo tradicional –llamado a partir de entonces solo de primera parte– ya que además del espectáculo usual de acrobacias, clown y equitación interpretados durante el primer segmento, se le sumaba un segundo tramo, en el que se ponía en escena algún drama criollo dentro del cual se intercalaban números de música y danza tradicional. Payadores como Gabino Ezeiza hicieron su fama en las funciones del circo y el público podía ver bailar la zamba, el gato, la media caña y la resfalosa federal. Estas dos últimas, recreaciones de viejas danzas, acompañaron durante el fin de fiesta la escenificación de *La pulpera de Santa Lucía*. El Circo Criollo comenzó su declive después de las primeras décadas del siglo XX. Las transformaciones urbanas y las nuevas formas de entretenimiento empujaron a los circos a los márgenes de las ciudades y la campaña, siendo en muchas ocasiones el único acceso al teatro que se podía tener en algunos pueblos alejados de los centros urbanos. Más adelante, con el desarrollo del radioteatro y el cine, se convirtieron en fuentes de trabajo más redituables para muchos de los actores que iniciaron su carrera en la pista. Aun así, varias



Imagen 5: Melgarejo Muñoz, W. (1933). *Viejo Circo Criollo*. Catálogo del XXIII Salón Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, Argentina.

compañías siguieron trabajando con esta modalidad hasta entrados los años cincuenta.

En 1933, Melgarejo Muñoz representó, en una serie de tres grabados titulada *Viejo Circo Criollo*, las distintas partes del espectáculo: la puesta en escena de *Juan Moreira*, lo que pareciera ser una coreografía de zamba y el Pericón Nacional. El grado de síntesis en los cuerpos de los personajes y animales, el tratamiento de volúmenes y la geometrización de algunos elementos parecieran tensionar la obra hacia una resolución poscubista sin romper, en ningún momento, las convenciones espaciales de una pintura de asunto. Melgarejo Muñoz, que se radicó de niño en la provincia de San Luis, seguramente recuperó el Circo Criollo desde la nostalgia y el recuerdo de la infancia, de los espectáculos del famoso circo de los hermanos Anselmi, en el que dio sus primeros pasos el actor cómico Pepe Biondi.

Otra de las danzas más frecuentadas en los envíos a los salones fue el carnavalito, un ritmo norteño derivado de los huaynos que se ejecutan en toda la región andina. Se trata de una danza comunitaria que, como su nombre lo indica, es propia del tiempo de carnaval. No posee una estructura fija, sino que se compone de varias figuras articuladas por la iniciativa de un bastonero –generalmente alguno de los llamados “diablos”– o desplegadas según el gusto de los bailarines. En 1953 Enrique Dohme envió al Salón Nacional de 1953 un *Carnavalito en Jujuy*, en el cual se ve a una mujer guiar una hilera de bailarines por las calles.

Además del carnavalito, otros géneros musicales y danzas folclóricas pudieron verse también en los Salones. Las vidalas conforman uno de los grupos musicales entonados durante la fiesta de carnaval. Se interpretan, con variaciones regionales, en Santiago del Estero, Tucumán, Catamarca y llegan incluso hasta La Rioja y San Juan. Distintos retratos de músicos vidaleros fueron representados por Gaspar Besares Soraire en 1930 y 1958 y Francisco Vecchioli en 1940. La zamba, prima hermana de la cueca y una de las más bellas danzas argentinas de pareja, aparece en *Zamba en Foroyaco* de José Andrés Pereyra y *Fiesta*, de Ernesto Díaz Larroque, ambas presentadas en 1953. Finalmente, el bailecito, danza proveniente de Jujuy que utiliza pañuelo de forma similar a la zamba, fue representado en 1942 por Delia Otaola de Della Valle en el tríptico *Bailecito*.

Bibliografía

- Altamirano, C. y Sarlo, B. (2001). *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Edicial.
- Amigo, R. (2014). *La hora americana 1910-1950*. Buenos Aires: MNBA.
- Armando, A. (2009). *Figuras de mujeres, imaginarios masculinos*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- Batchelor, D. (1999). Esta libertad, este orden. En D. Batchelor, B. Fer y P. Wood, *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)* (pp. 7-90). Madrid: Akal.
- Blache, M. y Dupey, A. M. (2007). Itinerarios de los estudios folklóricos en la Argentina. En *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXXII* (pp. 299-317). Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970. Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.
- De Pietro, A. y Vega, C. (1962). *Danzas argentinas*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas. Dirección General de Cultura. Ministerio de Educación y Justicia.
- Giunta, A. (1999). Nacionales y populares: los salones del peronismo. En M. Penhos y D. Wechsler, *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* (pp. 153-190). Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Gluzman, G. (2021). *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- Aurora de Pietro. Pintora e ilustradora* (s. f.). Historias entre lienzos. Recuperado el 2021, 29 de octubre de .
- Penhos, M. (1999). Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo

- XX. En M. Penhos y D. Wechsler, *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* (pp. 111-152). Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Serviddio, F. (2019). Until we win la guerra. Transformaciones en la obra de Molina Campos a contraluz del panamericanismo. *Panambi. Revista de Investigaciones Artísticas*, 8, pp. 75-87. Recuperado el 2021, 29 de octubre de <https://revistas.uv.cl/index.php/Panambi/article/view/1321/1920>.
- Serviddio, F. (2012). En perspectiva latinoamericana: tránsitos del arte argentino por los Estados Unidos (1939-1945). En M. I. Baldasarre y S. Dolinko, *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en la Argentina* (pp 185-215). Buenos Aires: EDUNTREF.
- Vega, C. (1947). Danzas tradicionales argentinas. En C. Gonzales Castillo y A. de Pietro, *Danzas argentinas* (pp. 9-11). Buenos Aires: Peuser.
- Veniard, J. M. (2015). El pericón: su música. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 29(29), pp. 135-160. Recuperado el 2021, 29 de octubre de <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1068/1/pericon-su-musica-veniard.pdf>.

Cómo citar este artículo:

Rondano, L. (2022). Fervor histórico, devoción por las tradiciones e imaginación de artista. Danzas tradicionales y artes plásticas bajo la expansión de los estudios folclóricos en Argentina. *AVANCES*, (31), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/38092>.

La presencia de lo político en la estética *neokitsch* de un texto visual de Omar Schiliro

The presence of the political in the neokitsch aesthetics of a visual text by Omar Schiliro

Daniela Saco

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

Buenos Aires, Argentina
danielasaco3@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/ypkueaha2>.

Resumen

Durante la década de los noventa se conformó en torno a las producciones artísticas vinculadas a la Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires, un discurso homogeneizante alrededor del término *light*. Durante el transcurso de la década, este término adquirió una connotación negativa que caracterizó a los textos visuales como superficiales, *kitsch*, carentes de compromiso político y decorativos. En investigaciones recientes se proponen relecturas políticas de las producciones desde perspectivas vinculadas a lo *queer*, el género y el afecto como modos de agenciamiento micropolítico. Sin embargo, se observa en ellas una preponderancia de la valoración de la vida personal de los artistas, o de su biografía, para el análisis de las producciones.

En el presente artículo se plantea una actualización interpretativa del texto visual *Sin título* (1993) de Omar Schiliro (Buenos Aires 1962-1994), a partir de su vinculación con el concepto de *lo político* postulado por Chantal Mouffe (2007, 2014), desde una perspectiva centrada en el texto. La metodología empleada corresponde a la semiótica textual y de las artes visuales postuladas por Umberto Eco (1990; 2007; 2013; 2000) de acuerdo con los lineamientos articulados por Alejandra Niño Amieva y Hugo Mancuso (2016).

Palabras claves

Texto, Político, Centro Cultural Ricardo Rojas, Menemismo, *Neokitsch*

Abstract

During the 1990s, a homogenizing discourse was formed about the artistic productions linked to the Gallery of the Ricardo Rojas Cultural Center, dependent on the University of Buenos Aires, around the term “light”. During the course of the decade, this term acquired a negative connotation that characterized the visual texts as superficial, kitsch, lacking political commitment and decorative. Recent research proposes political re-readings of the productions from perspectives related to queer, gender and affect as modes of micropolitical agency. However, a preponderance of the artists’ personal lives, or their biographies, is observed in the analysis of the productions.

This article proposes an interpretative update of the visual text *Untitled* (1993) by Omar Schiliro (Buenos Aires 1962-1994), based on its link with the concept of the political postulated by Chantal Mouffe (2007, 2014), from a text-centered perspective. The methodology employed corresponds to the textual and visual arts semiotics postulated by Umberto Eco (1990; 2007; 2013; 2000) according to the guidelines articulated by Alejandra Niño Amieva and Hugo Mancuso (2016).

Key words

Text, Political, Ricardo Rojas Cultural Center, Menemismo, Neokitsch

Introducción

El arte argentino de los noventa ha sido objeto de diversas y controvertidas interpretaciones que habilitaron caracterizaciones antagónicas de los textos visuales. En primera instancia, el arte de los noventa se ha visto circunscrito, generacionalmente, a las producciones de los artistas vinculados al Centro Cultural Ricardo Rojas (CCRR) dependiente de la Universidad de Buenos Aires. La constitución del mencionado Centro en el año 1984, su participación en la escena del *underground* porteño, la progresiva ampliación de sus actividades, la creación de la Galería en el año 1989, así como su consolidación como espacio cultural, han sido detalladamente analizados (Pineau, 2019). Asimismo, la figura de Jorge Gumier Maier, artista y curador de la galería durante los períodos 1989-1990 y 1991-1996, ha sido destacada por investigaciones que se proponen analizar su modelo curatorial (Lemus, 2017), caracterizado por el amateurismo (Ferreiro, 2016), impulsor de una estética novedosa (Barone, 2017) en oposición al conceptualismo y a la profesionalización del arte (Katzenstein, 2017).

En torno al CCRR, durante la gestión de Gumier Maier, se conformó un discurso homogeneizante alrededor del término *light* propuesto por López Anaya (1992) en una reseña crítica de las producciones de Omar Schiliro, Alfredo Londaibere, Benito Laren y el propio Gumier Maier. En su origen, la adjetivación no denotaba una valoración negativa hacia los textos visuales del Rojas, aunque, durante el transcurso de la década, adquirió una connotación peyorativa que los caracterizó como superficiales, *kitsch*, carentes de compromiso político e ideológico, decorativos y vinculados al menemismo¹. Asimismo, el discurso del arte *light* se articuló en oposiciones que lo enfrentaban al arte político y al arte de la década anterior (Krochmalny, 2016). En este sentido, el ciclo de seminarios titulado “¿Al margen de toda duda?” organizado en el año 1993 por Duilio Pierri, Felipe Pino y Marcia Schvartz en el CCRR, en el que participaron artistas de los ochenta y en el que se abordó la discusión sobre el arte *light*, se constituye en evidencia de la pregnancia de los binarismos (Krochmalny, 2013)². De este modo, la construcción discursiva del arte *light* no solo postulaba el carácter representativo del contexto que poseían las producciones (González, 2009), determinando un vínculo con la década, sino

1 Se entiende por menemismo al período que comprende los dos mandatos de Carlos Saúl Menem como presidente de la República Argentina (1989-1995 y 1995-1999).

2 El seminario estaba conformado por ocho charlas organizadas los días viernes entre el 14 de mayo y el 2 de julio de 1993. La charla “Arte light” coordinada por Liliana Maresca con Sebastián Gordín, Marcelo Pombo, Omar Schiliro y José Garófalo entre otros como expositores, abordaba la problemática del arte *light*.

que esta fue asimilada por la crítica de la época a una institución, el CCRR; a una estética, denominada estética del Rojas; y a un tipo de artista característico de ese espacio (Krochmalny, 2016). Entre los artistas del Rojas podemos identificar, entre otros, a Omar Schiliro, Marcelo Pombo, Ariadna Pastorini, Miguel Harte, Jorge Gumier Maier, Alfredo Londaibere, Benito Laren y Feliciano Centurión.

En la actualidad las producciones artísticas vinculadas al CCRR continúan siendo objeto de investigación. Esto se evidencia al considerar algunas de las exposiciones realizadas en los últimos años centradas en un artista, como son los casos de *Marcelo Pombo: un artista del pueblo* (Colección Amalia Lacroze de Fortabat, 2015), *Faburalen* (Colección Amalia Lacroze de Fortabat, 2017), *Ahora voy a brillar. Omar Schiliro* (Colección Amalia Lacroze de Fortabat, 2018), *Alfredo Londaibere: yo soy santo* (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2019), *Fernanda Laguna. Arte_lin Do Re Mi Fa# Sol La Siiiiii!* (Galería Nora Fisch, 2021). Asimismo, se destacan exposiciones que proponen interpretaciones alternativas del período, tales como *Tácticas Luminosas. Algunas artistas mujeres en torno a la Galería del Rojas* (Colección Amalia Lacroze de Fortabat, 2019), *Orgullo y prejuicio. Arte en Argentina en los 90 y después* (Galería Nora Fisch, 2020), y las más recientes, *Lo indomesticado doméstico. Artistas de los noventa* (Galería Herlitzka + Faria, 2021) e *Inventar a la intemperie. Desobediencias sexuales e imaginación política en el arte contemporáneo* (Parque de la memoria, 2021). Complementariamente a ellas, resulta pertinente señalar las investigaciones recientes que proponen relecturas políticas de los textos visuales producidos en torno al CCRR desde perspectivas vinculadas a lo *queer*, el género y el afecto como modos de agenciamiento micropolítico (Cámara, 2020; Cerviño, 2019; Lemus, 2016b, 2017, 2021; Pérez Barreiro, 2020; Rosa, 2015).

La vigencia del arte de los noventa como tema de investigación posibilita la multiplicidad de abordajes. Sin embargo, en las investigaciones mencionadas se observa una preponderancia de la valoración de la vida personal de los artistas, o de su biografía, para el análisis de las producciones. En este sentido, por un lado, se identifica como problema de investigación la construcción discursiva del arte *light* que hegemoniza, por adscripción u oposición, las investigaciones sobre el arte de los noventa, operando como eje desde el cual estudiar los textos visuales. Por otro lado, se señala como problema la preponderancia de relecturas políticas de los textos visuales centradas en las biografías, que fueron referidas anteriormente, y que postergan la reflexión sobre las producciones. Por lo tanto, el presente artículo propone un análisis alternativo focalizado en el texto visual y enmarcado en una investigación de mayor

alcance que plantea el estudio de las modelizaciones del arte de los noventa a partir del análisis semiótico de los textos visuales³.

De este modo, se realizará una relectura del texto visual *Sin título* (1993) de Omar Schiliro (Buenos Aires 1962-1994), a partir de su actualización interpretativa y su vinculación con lo político, desde una perspectiva centrada en el texto visual y no en la biografía del artista. Se analizará el mencionado texto desde el concepto de lo político postulado por Mouffe (2007, 2014). Se tomará como perspectiva metodológica de análisis a la semiótica textual y de las artes visuales postuladas por Eco (1990; 2007; 2013; 2000) de acuerdo con los lineamientos articulados por Alejandra Niño Amieva y Hugo Mancuso (2016). Se proponen como objetivos analizar críticamente la producción de Omar Schiliro y problematizar su vinculación con lo político a partir de un análisis centrado en el texto visual.

La micropolítica y la vida privada como claves de relectura

Diversas investigaciones sobre el arte de la década de los noventa vinculado al CCRR coinciden en tópicos de lectura que permiten observar una red de conceptos en torno al agenciamiento micropolítico de las producciones. La pregunta por la relación del arte con lo político renueva su vigencia (Belén y Migoya, 2019). En este sentido, Francisco Lemus ha analizado profusamente las producciones de los artistas del Rojas, estableciendo una reflexión crítica sobre la construcción discursiva del arte *light*. Las prácticas vinculadas al CCRR han sido leídas en términos de microagenciamiento fundado en una política del deseo (Lemus, 2015) organizada a partir de subjetividades disidentes, *gay* o *queer*, vinculadas a los afectos y a la infancia, que se constituyeron en formas de resistencia al modelo del arte heteronormativo (Lemus, 2016a, 2017, 2018). La presencia del HIV en el grupo de artistas del Rojas también ha constituido una perspectiva de análisis que posibilitó pensar la proyección de la subjetividad en los textos visuales, como forma de supervivencia y manifestación micropolítica (Lemus, 2021).

Asimismo, la capacidad política de los textos ha sido vinculada tanto a lo *camp* como a

³ Tanto el problema de investigación como la metodología empleada forman parte de la investigación de Doctorado en Historia y Teorías del Arte, en curso, cuyo título provisorio es *La discusión de lo político en la construcción del arte light como paradigma artístico de los noventa en Argentina* (FFyL, UBA).

la apelación a la belleza y la sacralización del arte en tanto modos de embellecer la vida, de sobrevivir a la enfermedad y a la marginalización (Cerviño, 2019; Lemus, 2016b, 2017, 2021). En adición, la politicidad de los textos visuales se ha relacionado con el uso de materiales degradados y marginales y el empleo de técnicas, tales como el bricolaje y las manualidades, ligadas a lo femenino (Cámara, 2020; Katzenstein, 2015; Lemus, 2017; Pineau, 2015). La marginalidad y la fragilidad experimentadas por los artistas en sus vidas cotidianas han operado como temas desde los cuales analizar sus producciones (Pérez Barreiro, 2020; Rosa, 2015). En este sentido Mario Cámara (2020) ha señalado como elementos vinculantes claves del grupo de artistas del Rojas, entendido este espacio como refugio y abrigo, el empleo de técnicas y materiales marginados por la tradición del arte, la pertenencia a un *under queer*, una sensibilidad ligada a lo *camp* y la procedencia en común de los artistas.

Considerando lo anteriormente mencionado, es posible observar que la relación de los textos visuales vinculados al CCRR con lo político ha sido establecida en función de la postulación de subjetividades disidentes que se manifestaron a través del empleo de técnicas y materiales marginales. La técnica del bordado, el uso de las artesanías en *crochet* o *ñanduti* ligados a su identidad paraguaya, la transformación de textiles y frazadas en soportes, en el caso de Feliciano Centurión (San Ignacio, 1962 – Buenos Aires, 1996), evidencian la imbricación de los puntos referidos más arriba. En la producción de Marcelo Pombo (Buenos Aires, 1959), se ha postulado tal relación en la apelación al gusto de los niños y la técnica del bricolaje a partir del uso de elementos decorativos tales como *stickers*, guirnaldas o moños aplicados con prolijidad en objetos encontrados, envases de bebidas y productos. Las manualidades, el bricolaje y el decorativismo también han sido características destacadas en los textos visuales de Omar Schiliro (Buenos Aires, 1962-1994) en función de su utilización de *bowls*, palanganas de plástico y caireles de vidrio articulados para conformar objetos luminosos.

Sin embargo, además de los mencionados análisis, resulta necesario destacar la interpretación realizada por Natalia March (2019) quien emplea el concepto de *neobarroco* como clave de lectura de las producciones de Liliana Maresca, Marcos López, Feliciano Centurión, Marcelo Pombo, Alejandro Kuropatwa y Omar Schiliro. Según la investigadora, los textos operarían como formas de resistencia al neoliberalismo estableciendo una crítica a la idiosincrasia de la época a partir de la reflexión sobre la proliferación de imágenes. March ha señalado a la parodia, el simulacro y la ironía como estrategias de trabajo de los artistas a través de las cuales se manifiesta el discurso de género y la multiplicidad de voces. De este modo, las producciones postulan una discusión política a través de un aparente esteticismo.

Metodología y análisis semiótico del texto visual de *Sin título* (1993)

La perspectiva teórico-metodológica de la semiótica textual parte de las conceptualizaciones de Eco (1990; 2007; 2013; 2000) que postulan un proceso de cooperación textual para la actualización interpretativa del texto y la explicitación de los programas narrativos contenidos en él. La cooperación textual, se realiza entre dos estrategias textuales, a saber, el *lector modelo*, en tanto conjunto de previsiones propuestas e instituidas, y el *autor modelo*, entendido como operación textual presente en las huellas enunciativas e hipótesis de lectura formulada por el lector a partir de la estrategia textual (Eco, 2013).

El proceso de interpretación referido se desarrolla tanto en el nivel de la expresión como en el nivel del contenido del texto. El primer nivel atañe a las condiciones de enunciación, la competencia enciclopédica e intertextual. A partir de la articulación metodológica que emplearemos, siguiendo a Niño Amievay Mancuso (2016), el mencionado nivel de interpretación implica la detección de los modos de producción signica propuestos por Eco (2000) en tanto ellos constituyen la materialidad del texto que habilita la detección de las *enciclopedias* convocadas por él y el planteo del *topic*. La noción de *enciclopedia* es un postulado semiótico que supone la totalidad de las interpretaciones (Eco, 1990). Asimismo, el *topic* concierne al nivel del contenido y es conceptualizado como una hipótesis de lectura, elaborada por el *lector modelo*, que regula las actualizaciones interpretativas, guía la búsqueda en las *enciclopedias* requeridas por el texto y permite la elección de isotopías (Eco, 2013). En el proceso interpretativo, el lector remite el texto a la *enciclopedia* y realiza inferencias encontrándose, para ello, limitado por el *topic*.

En el presente artículo, el análisis del texto visual propuesto desde la perspectiva metodológica mencionada se articulará con la concepción de *lo político* formulada por Mouffe (2007, 2014) que permitirá ampliar las interpretaciones al respecto de la capacidad política de las producciones vinculadas al CCRR. Este trabajo posee como antecedentes metodológicos a las investigaciones que proponen aperturas interpretativas de los textos visuales a partir de su análisis semiótico (Niño Amieva y Massariol, 2021; Saco, 2021; Weber, 2018).

El texto visual *Sin título* (1993) consiste en un objeto lumínico de 60 cm y 43,5 cm de diámetro, conformado por palanganas y bowls de plástico, bolitas de vidrio ensambladas y una lámpara de luz (Imagen 1). La construcción del objeto evidencia la presencia de ritmo visual

dado por la sucesión de dos *bowls* invertidos, en el sector inferior, seguidos de otros dos de tamaño creciente y en posición habitual. La apertura del último, se ensambla con la de un *bowl* invertido, continuado por otro en posición regular y luego una palangana de mayor tamaño en la misma posición. Asimismo, el ritmo está dado por la sucesión de tres hileras horizontales de bolitas de vidrio transparente en cuyo interior se observan colores, denominadas canicas, ensambladas en cada *bowl*. Es importante destacar que todos los elementos de plástico son de color verde, si bien se observa un tinte diferente en los objetos ubicados en los extremos inferior y superior. Los cinco *bowls* centrales poseen una tonalidad compartida y evidencian en sus superficies la presencia de hendiduras verticales cuya repetición refuerza la sensación rítmica.



Imagen 1: Schiliro, O. (1993). *Sin título*. Colección particular. Buenos Aires, Argentina. Elementos de plástico, luz y bolitas ensambladas. 60 cm x 43,5 cm de diámetro. Fotografía de D. Saco.

En relación con los modos de producción signica empleados, la ostensión, a través de la elección de los elementos de plástico y vidrio, se constituye como el trabajo físico requerido para producir la expresión predominante. Dentro de ella, es posible identificar la presencia de ejemplos en cada elemento de plástico y en las canicas, en tanto ambos son ejemplos de una clase. La relación tipo-espécimen se encuentra entre *ratio facilis* y *ratio difficilis* debido a que la relación entre forma expresiva y contenido segmentado se encuentra determinada, por un lado, pero también se evidencia en la organización de los elementos que la expresión delimita el contenido. El *continuum* por formar es homomatérico en tanto la expresión y el referente se componen del mismo material y el modo de articulación corresponde a unidades gramaticalizadas preestablecidas, codificadas e hipercodificadas con diferentes modalidades de pertinentización. La presencia de una lámpara en el interior, de un portalámpara y de cables que constituyen su sistema de funcionamiento, también suponen ostensión en tanto los objetos son seleccionados para conformar el texto. La luz, que se emite desde el interior e ilumina, tanto a través de las canicas de vidrio como por medio de las hendiduras verticales de las superficies de los cinco *bowls* centrales, constituye un estímulo programado en tanto trabajo físico requerido para producir la expresión. De este modo, la luz se presenta como estímulo dirigido al espectador que no posee una respuesta determinada. Este tipo de trabajo físico se encuentra entre la reproducción y la invención y la relación tipo-espécimen es igual a la referida con respecto a los ejemplos. El *continuum* por formar es heteromatérico arbitrario y el modo de articulación supone textos propuesto o hipocodificados.

Por otro lado, es posible postular la presencia de una estilización, que constituye un tipo de reproducción caracterizada por la evidencia de una convención que garantiza su reconocibilidad. De este modo, las estilizaciones se encuentran relacionadas con un tipo expresivo que admite variantes. En este sentido, el texto visual analizado podría constituir tanto una estilización de una lámpara, si se destaca su iluminación; de una copa o cáliz, si se prepondera su forma; o bien, podría referir a los objetos importados, de consumo masivo y de bajo costo en venta en los comercios denominados “Todo por dos pesos” durante la década menemista. Considerando las tres alternativas planteadas, se propone que el texto visual constituye una estilización de los objetos de consumo masivo mencionados cuya confección endeble se evidencia en los materiales elegidos en tanto su función lumínica se ve superada por el decorativismo y se niega la posibilidad de mayor emisión de luz a través de la palangana del sector superior. Del mismo modo, la distribución de canicas en el cuerpo del texto, el tamaño del mismo y la luz, impiden que sea contemplado como una estilización de un cáliz.

En este sentido, es importante destacar que, de acuerdo con Eco (2000), la distinción entre estilizaciones y proyecciones, consideradas estas últimas como un tipo de invención, se complejiza al encontrarse entrelazados ambos modos de producción. En el texto visual analizado es posible plantear la presencia de los dos, puesto que al observar los materiales utilizados se manifiesta la estilización de los objetos de consumo referidos anteriormente. A su vez, el estímulo programado que constituye la luz supone una respuesta comportamental que convoca a la atención y que podría prolongarse en la necesidad de una transformación hacia atrás desde el espécimen de expresión hacia el contenido, es decir, en la búsqueda de un contenido para la expresión manifiesta. Las proyecciones, en las que puntos del espécimen expresivo se corresponden a puntos en el modelo semántico toposensible, no cuentan con un referente por lo que incitan a la asignación de un contenido para la expresión. De este modo, el texto visual de Schiliro se presenta como un simulacro sin original. La relación tipo-espécimen de este modo de producción signica corresponde a *ratio difficilis*, el *continuum* por formar heteromatemático arbitrario y el modo de articulación corresponde a textos propuestos hipocodificados. Por su parte, la relación tipo-espécimen presente en las estilizaciones se encuentra a medio camino entre *ratio facilis* y *ratio difficilis*, el *continuum* por formar heteromatemático arbitrario y el modo de articulación es unidades gramaticalizadas preestablecidas codificadas e hipercodificadas con diferentes modalidades de pertinentización.

De acuerdo a lo analizado, la preeminencia de la ostensión evidencia la importancia de la selección de los elementos ensamblados. Los *bowls*, las canicas y la palangana remiten a objetos baratos, de producción industrial y consumo masivo vinculados al mundo infantil del juego y al ámbito doméstico relacionado con lo femenino. El texto visual convoca enciclopedias asociadas al modelo de consumo neoliberal de la década de los noventa caracterizado por la afluencia de bienes y objetos industriales importados a bajo costo. La política económica de paridad cambiaría implementada a comienzos de la década por el gobierno de Menem implicó el incremento de la capacidad de consumo de sectores bajos y medios bajos (Fair, 2008). Los comercios “Todo por dos pesos”, con múltiples objetos atractivos visualmente y endeblen materialmente, se presentan como ejemplos de ese consumo.

Asimismo, la presencia de estímulos programados, que convocan la atención del espectador hacia el texto visual, la estilización que postula convenciones de reconocibilidad y la proyección, que postula la búsqueda de un contenido para el espécimen expresivo, evidencian la lógica de un consumo vehiculizado por objetos *neokitsch* (Moles y Wahl, 1974; Moles, 1990; Mecacci, 2018). Esta categoría estética se postula, por un lado, como sucesora del *kitsch* en tanto refiere a

objetos de carácter perecedero, novedosos, generadores de necesidades en el consumidor y que propenden a la movilidad social (Moles y Wahl, 1974; Moles, 1990). Por otro lado, se plantea que el *neokitsch* toma a la estética *kitsch* como su base para la exploración del gusto de la clase media vinculado a los objetos extrartísticos (Mecacci, 2018).

De acuerdo a lo expuesto, es posible postular como *topic* del texto visual analizado la problematización del consumo fomentado por las políticas económicas neoliberales de comienzos del período menemista, al evidenciar su carácter inestable y ficcional oculto en la estetización *neokitsch*⁴. La condición de simulacro sin original y la falta de referencialidad, reforzada por el título del texto visual, refieren al placer por comprar, a la generación de nuevas necesidades en ciudadanos devenidos consumidores (Svampa, 2005). En este sentido, se plantea el interrogante acerca de la capacidad política del texto visual analizado que se estudiará a continuación a partir de los postulados de Mouffe (2007; 2014).

Lo político es entendido por la autora como el antagonismo constitutivo de las sociedades humanas imposible de ser erradicado y vinculado a los actos de institución social hegemónica. En la política democrática, de acuerdo con Mouffe, la relación antagonista debe ser transformada en una relación agonista en la que la oposición nosotros-ellos se estructure en un modelo adversarial que suponga la legitimidad de los oponentes sin eliminar el conflicto. Esta sublimación del antagonismo posibilita que la lucha entre proyectos hegemónicos opuestos se desarrolle en condiciones reguladas por la política democrática a partir de un espacio simbólico en común (Mouffe, 2007). Al respecto de la relación entre arte y política, la autora no los reconoce como campos separados, sino que postula la existencia de “una dimensión estética en lo político, así como también existe una dimensión política en el arte” (Mouffe, 2014, p. 98).

Asimismo, Mouffe encuentra inútil la distinción entre arte político y no político ya que la función de las prácticas artísticas está determinada por la constitución y el mantenimiento o el desafío de un orden simbólico dado, mientras que *lo político* atañe al ordenamiento simbólico de las relaciones sociales en tanto posee una dimensión estética. Con respecto a esto, coincidimos con Capasso (2018) quien observa que no todas las prácticas artísticas pueden ser analizadas bajo las categorías propuestas por Mouffe dado que no es universal el objetivo de producción de efectos políticos, tal como los plantea la autora. En este sentido, la

⁴ El análisis de este texto visual se enmarca en el desarrollo de la tesis de doctorado que plantea una actualización interpretativa desde la semiótica, de los textos visuales de Schiliro, entre otros artistas, producidos en la década de los noventa. Para un análisis complementario sobre la obra de este artista véase: Saco (2021)

concentración de Mouffe en la funcionalidad del arte para el sostenimiento o desafío del orden social hegemónico es entendida por Capasso como consecuencia de su interés en el problema político del arte en relación con la hegemonía o contrahegemonía, lo cual obtura la posibilidad de pensar la autonomía de las prácticas artísticas y la posibilidad de producir otros efectos.

Mouffe (2014) propone como una de las características del arte crítico la posibilidad de transformación de identidades políticas, a partir de la movilización afectiva que permitiría la modificación de la identificación dominante. El arte crítico se constituye como instrumento de la lucha contrahegemónica al orden neoliberal al posibilitar formas alternativas de ver las cosas para percibir nuevas posibilidades. De acuerdo con Mouffe, no es suficiente la producción de una desidentificación en los sujetos, sino que es necesario generar nuevas formas de subjetividad a partir de la provocación de respuestas emocionales.

Entonces, se comprende que, si *lo político* es el momento antagónico e instituyente de relaciones, y la política es el orden, la hegemonía y el mantenimiento de ellas, la función política del arte consiste en mantener el orden o subvertirlo y en producir nuevas subjetividades. De este modo, las prácticas artísticas articuladas con otros niveles de lucha pueden crear cadenas de equivalencia para generar cambios en el orden social hegemónico. En este sentido, es necesario destacar que la presencia del antagonismo entre el arte *light* y el arte político, en torno al cual se configuró la estética del Rojas, fue estudiada por Natalia Pineau (2012) quien ha analizado esta oposición a partir de conceptos propuestos por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe. Pineau ha postulado que la mencionada dicotomía surgió en el marco de un cuestionamiento de la identidad del arte y su vinculación con las diversas esferas de lo social. De este modo, el adjetivo *light* operó como significante vacío que hegemonizó la producción de la década y a partir del cual se formuló una cadena de equivalencias. En el origen de la oposición, el arte *light* operó como antagonista del arte político, asociado a las producciones de la década de los ochenta.

En este sentido, la investigadora ha propuesto que, como síntoma de la caducidad de la estructura del arte hegemónico hacia fines de la década de los ochenta, las producciones de los artistas del CRR, negadas por dicha estructura, emergieron como formación discursiva que posibilitó la rearticulación de los elementos dislocados en torno a lo artístico con el discurso de la sexualidad. De esta manera, el empleo de la artesanía, la decoración o el diseño vinculados a lo femenino constituyó el gesto político de las producciones. Asimismo, toda producción alejada de la cadena equivalencial del arte político fue asimilada por el término arte *light*. A

partir de lo mencionado, es posible observar la presencia de antagonismos en pugna por la hegemonía en el sistema del arte de comienzos de la década de los noventa.

Con respecto al texto visual realizado por Omar Schiliro, es posible pensar su posición antagonista al orden hegemónico neoliberal de la década de los noventa en tanto propone una afectación sensible que obliga al espectador a detener su ritmo de consumo. En este punto, desnaturaliza el consumo neoliberal menemista, a partir de la estética *neokitsch* que manifiesta la ficcionalidad de este. El sujeto consumidor se encuentra atraído hacia un objeto signado por la precariedad, que evidencia la ficción de un consumo excesivo e innecesario. De este modo, el texto visual *Sin título* (1993) podría habilitar un momento eminentemente político en tanto dispone al espectador a reconocer la contingencia del orden hegemónico y su lugar en el orden social. Asimismo, a partir del texto se podría pensar en una posibilidad de reordenamiento de las relaciones sociales a partir de la construcción de simulacros, imitaciones sin original que evidencian la fragilidad oculta del consumo menemista. La ostentación de la inestabilidad del orden hegemónico posibilitaría el replanteamiento de las identidades políticas, si bien es necesario considerar que la alteración de las identificaciones subjetivas no implica la configuración de identidades nuevas. En este punto, consideramos que las instrucciones de lectura presentes a comienzos de la década de los noventa obturaron la lectura política, en los términos que se plantea en el presente artículo, de los textos visuales de Omar Schiliro.

En este sentido, la reseña crítica publicada en 1993 en el diario *Página 12* sobre la exposición de producciones de Jorge Gumier Maier y Omar Schiliro en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, en la cual se exhibió el texto visual analizado, podría brindar una aproximación parcial a las lecturas de la época. En ella, Lebenglik (1933) adjetivó a las producciones de Schiliro como barrocas y postuló en ellas “un lúcido análisis de la estética berreta de ayer y de hoy, alrededor de una impostura ‘exquisita’” (p. 25). Asimismo, destacó, tanto en los textos visuales de Schiliro como en los de Gumier Maier, las terminaciones que generaban la ilusión de que “lo precario es perfecto” (p. 25) en un análisis y homenaje al gusto proletario y de la clase media. En función de lo expuesto, es posible señalar en el texto de Lebenglik tanto un énfasis en la precariedad oculta en la belleza como una referencia al gusto de la clase media, identificados en los textos visuales de Schiliro, que podrían vincularse al *neokitsch*, pero que, sin embargo, son leídos por el crítico como homenajes en lugar de proponerse como problematizaciones críticas.

Consideraciones finales

El análisis del texto visual *Sin título* (1993) desde la perspectiva metodológica de la semiótica se fundamenta en el estudio detallado del texto con el objeto de articular niveles de cooperación textual. Este proceso es llevado adelante, por un lado, por el *lector modelo* que propone el texto, que en este caso deberá ser conocedor de la historia del arte, para establecer posibles vínculos comparativos con el *readymade* y el pop, así como también deberá conocer acerca de la historia política, social y económica de la década de los noventa en Argentina. Por otro lado, el *autor modelo* es configurado a partir de huellas enunciativas que evidencian el trabajo meticuloso y detallado con los materiales, la preocupación estetizante en la organización de las canicas y la luz, y el empleo de elementos de consumo popular y de bajo costo. Las características del sujeto empírico Omar Schiliro, compartidas en algunos casos con otros artistas vinculados al CRR, que se relacionan a su identidad sexual o a su enfermedad, si bien constituyen su subjetividad, solo serán pertinentes si el texto visual las convoca.

De este modo, la metodología empleada, centrada en el texto visual, habilita nuevas lecturas. El análisis de los modos de producción signica posibilita el planteo del *topic* que permite realizar inferencias. Estas podrán legitimarse en el texto a partir de la búsqueda de *enciclopedias*, estableciendo isotopías con el objeto de actualizar el programa narrativo implícito en el texto. En este sentido, se propuso como *topic* la problematización del consumo a comienzos de la década de los noventa cuya fragilidad se encontraba oculta por la estética *neokitsch*. Las selecciones contextuales, que se realizan como un cotexto, efectuadas a partir de él ligan el texto a las producciones de artistas jóvenes de comienzos de la década de los noventa conformadas por objetos baratos de producción industrial y consumo masivo, así como al trabajo individual. Por lo tanto, consideramos que el programa narrativo propuesto por el texto atañe al consumo neoliberal menemista de comienzos de la década de los noventa postulando una crítica focalizada en un aspecto específico de este que refiere a la adquisición de objetos signados por una estética *neokitsch*, cuya función estratégica era ocultar el carácter frágil e inestable de la ampliación de la capacidad de compra.

Bibliografía

- Barone, M. I. (2017). La figura de Gumier Maier como curador: *El Tao del Arte*. *Caiana*, 10, pp. 167-178. Recuperado el 20/04/2022 de http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=266&vol=10.
- Belén, P. y Migoya, S. (2019). Arte argentino de los noventa. Cruzar las fronteras de lo político-crítico. En S. García (Comp.), *Aproximaciones políticas en el arte contemporáneo* (pp. 67-75). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Cámara, M. (2020). *Formas de construir un abrigo. Neoliberalismo, arte e instituciones* [charla]. Foro de Crítica Cultural del Doctorado en Literatura Latinoamericana y Crítica Cultural. Universidad de San Andrés, Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 20/04/2022 de https://www.udesa.edu.ar/sites/default/files/formas_de_construir_un_abrigo_mario_camara.pdf.
- Capasso, V. (2018). Arte, política y espacio: una propuesta de análisis desde la teoría de Chantal Mouffe. *Alpha*, 47, pp. 253-268. Recuperado el 20/04/2022 de <https://doi.org/10.32735/S0718-220120180004700180>.
- Cerviño, M. (2019). El arte como salvación. En *Ahora voy a brillar. Omar Schiliro* [catálogo de exposición] (pp. 77-91). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat.
- Eco, U. (2013). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (R. Pochtar, Trad.). Buenos Aires: Sudamericana.
- Eco, U. (2007). Perspectivas para una semiótica de las artes visuales. *Criterios*, 25-28, pp. 221-233.
- Eco, U. (2000). *Tratado de Semiótica General* (C. Manzano, Trad.). Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje* (R. Pochtar, Trad.). Barcelona: Lumen.

- Fair, H. (2008). El proceso de reformas estructurales en Argentina. Un análisis del primer gobierno de Menem. *Oikos*, (12)25, pp. 35-49. Recuperado el 20/04/2022 de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2949779.pdf>.
- Ferreiro, J. (2016). Jorge Gumier Maier: el último moderno. *Caiana*, 8, pp. 31-47. Recuperado el 20/04/2022 de http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=230&vol=8.
- González, V. (2009). El papel del Centro Cultural Rojas en la historia del arte argentino: polarizaciones y aperturas del campo discursivo entre 1989 y 2001. En V. González y M. Jacoby (coords.), *Como el amor. Polarizaciones y aperturas del campo artístico en Argentina 1989-2009* (pp. 11-34). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Katzenstein, I. (2017). Jorge Gumier Maier: un curador central, a contrapelo de la historia. En C. Iglesias e I. Katzenstein (Comps.), *¿Es el arte un misterio o un ministerio? El arte contemporáneo frente a los desafíos del profesionalismo* (pp. 85-95). Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Katzenstein, I. (2015). Marcelo Pombo, un artista del pueblo. En I. Katzenstein, M. Cerviño, y C. Iglesias, *Marcelo Pombo, un artista del pueblo* [catálogo de exposición] (pp. 115-130). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat.
- Krochmalny, S. (2016). La construcción discursiva de las artes visuales de los noventa. *Questión*, (1)50, pp. 114-133. Recuperado el 20/04/2022 de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/3245/2763>.
- Krochmalny, S. (2013). La Kermesse: arte y política en el Rojas. *Caiana*, 2, pp. 1-15. Recuperado el 20/04/2022 de <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/2-pdf/SydKrochmalny.pdf>.
- Lebenglik, F. (1993, 23 de marzo). Menaje de dos. *Página 12*, p. 25.
- Lemus, F. (2021). Arte y vida. Los años noventa en Buenos Aires. *Heterotopías*, (4)7, pp. 1-25. Recuperado el 20/04/2022 de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/33426/33833>.

- Lemus, F. (2018). La supervivencia de Omar Schiliro. En *Ahora voy a brillar. Omar Schiliro* [catálogo de exposición] (pp. 69-76). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat.
- Lemus, F. (2017). Infancia y temporalidades queer en la Galería del Rojas. *Interalia*, 12, pp. 53-69. Recuperado el 20/04/2022 de https://interalia.queerstudies.pl/issues/12_2017/3_Francisco_Lemus.pdf.
- Lemus, F. (2016a). Contagios paulistas. Diálogos entre Néstor Perlongher y Marcelo Pombo. *Estudios de teoría literaria*, (5)9, pp. 137-148. Recuperado el 20/04/2022 de <https://fh.mdpu.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/1231/1522>.
- Lemus, F. (2016b). Omar Schiliro: artesano de la alegría. *El Banquete de los Dioses*, (5)7, pp. 10-36.
- Lemus, F. (2015). ¡Arte light, arte rosa, arte marica! Reapropiaciones poéticas en el arte argentino de los noventa como formas de resistencia. *Cambia*, (1)1, pp. 117-132. Recuperado el 20/04/2022 de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/103183/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- López Anaya, J. (1992, 1 de agosto). El absurdo y la ficción en una notable muestra. *La Nación*, p. 8.
- March, N. (2019). *Imágenes del exceso. El neobarroco como forma 'invisible' del neoliberalismo político y cultural. Argentina 1990-2000* [ponencia]. IV Congreso Internacional de Investigaciones en Artes Visuales ANIAV. Universidad Politécnica de Valencia, España. Recuperado el 20/04/2022 de <http://ocs.editorial.upv.es/index.php/ANIAV/ANIAV2019/paper/viewFile/9586/4924>.
- Mecacci, A. (2018). Kitsch y neokitsch. *Boletín de Estética*, 44, pp. 7-32.
- Moles, A. (1990). *El kitsch. El arte de la felicidad*. Barcelona: Paidós.

- Moles, A. y Wahl, E. (1974). Kitsch y objeto. En E. Verón (Dir.), *Los objetos* (pp. 153-185). Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Mouffe, C. (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mouffe, C. (2007). La política y lo político. En *En torno a lo político* (pp. 15-40). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Niño Amieva, A. y Mancuso, H. (2016). Lineamientos de una metodología semiótica de análisis visual. *AdVersuS*, (VIII)21, pp. 48-86. Recuperado el 20/04/2022 de <http://www.adversus.org/indice/nro-31/articulos/XIII3102.pdf>.
- Niño Amieva, A. y Massariol, D. (2021, 14-16 de abril). *Aspectos teórico-metodológicos en el diálogo entre artistas e investigadores* [ponencia]. XIV Jornadas Estudios e Investigaciones. Interdisciplinarietà y abordajes teórico-metodológicos en la Historia de las artes. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Pérez Barreiro, G. (2020). Abrigo. En *Feliciano Centurión: abrigo* [catálogo de exposición] (pp. 15-16). Nueva York: Americas Society.
- Pineau, N. (2019). El Centro Cultural "Rector Ricardo Rojas". Un recorrido desde sus orígenes hasta su institucionalización (1984-1988). *AURA*, 10, pp. 26-52. Recuperado el 20/04/2022 de <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/694/598>.
- Pineau, N. (2015). Género y sexualidad en el campo artístico de Buenos Aires en los Noventa. La emergencia de nuevos sujetos creativos. *Orillas*, 4, pp. 1-10. Recuperado el 20/04/2022 de http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_4/26Pineau_fueraderuta.pdf.
- Pineau, N. (2012, 23-26 de mayo). *Arte light/arte político. Dislocación y antagonismo en el campo artístico de Buenos Aires en la década de 1990* [ponencia]. XXX International Congress of the Latin American Studies Association (LASA). Latin American Studies Association, San Francisco, California, Estados Unidos.

Rosa, M. L. (2015). Cuando la intimidad es política. Arte y homosexualidad en el Centro Cultural Ricardo Rojas en Buenos Aires durante los '90. *Revista Latina de Sociología*, 5, pp. 135-149. Recuperado el 20/04/2022 de https://www.researchgate.net/publication/309165163_Cuando_la_intimidad_es_politica_Arte_y_homosexualidad_en_el_Centro_Cultural_Ricardo_Rojas_de_Buenos_Aires_durante_los_anos_'90.

Saco, D. (2021). *El arte light en «el Rojas»: una aproximación semiótica a la producción de Omar Schiliro* [ponencia]. XIV Jornadas Estudios e Investigaciones. Interdisciplinariedad y abordajes teórico-metodológicos en la Historia de las artes. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente: La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.

Weber, J. I. (2018, 2-23 de marzo). *El problema metodológico de la relación entre las artes* [ponencia]. II Jornadas de Investigación. Instituto de Artes del Espectáculo, Buenos Aires, Argentina.

Cómo citar este artículo:

Saco, D. (2022). La presencia de lo político en la estética neokitsch de un texto visual de Omar Schiliro. *AVANCES*, (31), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37683>.

Futuro imperfecto. Crisis, desafíos y oportunidades del teatro de Tucumán frente a la pandemia del Covid-19

Future imperfect: crisis, challenges and opportunities in the theatre of Tucumán facing Covid-19 pandemic

Pablo Salas Tonello

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Universidad Nacional de San Martín

Buenos Aires, Argentina
salaspablo2016@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6789-1157>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/dm38e1zna>

Resumen

La pandemia del Covid-19 y las políticas de aislamiento trastocaron todas las esferas sociales y tuvieron un amplio impacto en los mundos artísticos, tanto en instituciones de larga tradición como en prácticas de producción, enseñanza y aprendizaje. Estos cambios fueron aún más dramáticos en ámbitos como el teatro, donde la co-presencia es un aspecto principal. El objetivo del presente artículo es analizar la situación del teatro de Tucumán durante el primer año de la pandemia. Para ello, el trabajo aportará algunos datos que dan cuenta de la crisis previa que la actividad atravesaba. Los teatrístas tuvieron dificultades para ganar legitimidad como trabajadores y hacer valer sus demandas frente al Estado. El artículo recorre la situación de las salas y la manera en que las compañías reaccionaron frente a las primeras reaperturas. A partir de ello, se establecen algunas reflexiones sobre el problema principal que tendrán los teatrístas próximamente: la atracción de públicos. El presente trabajo se propone contribuir al debate sobre la situación de las artes del espectáculo durante la pandemia, las problemáticas que esta puso en evidencia y los desafíos que tienen los teatrístas a futuro.

Palabras claves

Teatro, Covid-19, Trabajo, Público

Abstract

The Covid-19 pandemic and sanitary measures entailed changes in all social spheres and had an important impact in artistic worlds, either traditional institutions, production, teaching and learning practices. These transformations were even more dramatic in activities such as theatre, where co-presence is a principal aspect. This article examines the situation of theatre in Tucumán during the first year of pandemic. The report presents important data on the activity's crisis prior to the sanitary measures in 2020. Theatre artists had difficulties to be legitimate as workers and enforce their demands facing the State. This paper shows the situation in theatres and how companies reacted during the first openings. Hence, this essay reflects on the most relevant problem theatre artists will be facing: attracting public. The present results can contribute to a better understanding of the situation of arts during the Covid-19 pandemic, the problems it highlighted and future challenges for the activity.

Key words

Theatre, Covid-19, Work, Public

Introducción

La pandemia del Covid-19 trastocó todas las esferas sociales y tuvo un amplio impacto en los mundos artísticos, tanto en instituciones de larga tradición como en las prácticas de producción, enseñanza y aprendizaje, ocasionando nuevos desafíos para los teatristas que buscan consolidar su carrera y su presencia en la actividad. El objetivo del presente artículo es analizar el campo del teatro de San Miguel de Tucumán durante el primer año de la pandemia, recorriendo algunos puntos problemáticos clave: qué situación atravesaba el teatro tucumano cuando llegaron las políticas de aislamiento en 2020, cómo organizaron los teatristas sus demandas frente al Estado, qué datos y estrategias deben tenerse en cuenta a futuro para atraer nuevamente el público a las salas. Estos debates son de principal importancia para comprender la situación actual del sector artístico y proyectar estrategias a futuro.

A pesar de la organización transversal de los artistas de teatro en su tendencia a unir fuerzas durante la pandemia, es evidente que las dificultades variaron según los distintos actores sociales que componen la actividad. Karina Mauro (2020) fue una de las primeras en elaborar un diagnóstico del campo teatral porteño durante la pandemia, en el que mostró que la crisis había permitido, al menos, que se realizarán distintos sondeos para obtener datos sobre cuántas personas se dedicaban al teatro. Mauro llama la atención sobre las dificultades que muchos artistas de teatro tuvieron para ser beneficiarios del IFE. Además, mientras el Instituto Nacional de la Música (INAMU) dispuso una ayuda económica para los músicos inscriptos, el Instituto Nacional del Teatro (INT) solo mantuvo sus aportes económicos en función de los proyectos de obra presentados. Además, Mauro llama la atención sobre el surgimiento de PIT (Profesores Independientes de Teatro), una de las agrupaciones más resonantes en el campo del teatro porteño. Mientras quienes se dedican a la actuación o la dirección teatral prácticamente no viven del teatro, como lo demostró su menor nivel de organización, los docentes de teatro sí obtienen un importante sustento de la actividad y fueron los primeros en mostrar su preocupación ante los cierres y exigir la disposición de protocolos para evitar la pérdida de estudiantes. De este modo, la pandemia evidenció que la enseñanza de teatro es una fuente de trabajo mucho más regular y sólida que la producción.

El teatro, regido por las características de la economía del sector cultural o artístico, se encuentra supeditado a importantes condicionamientos: el valor intangible o simbólico de sus productos, no ligados a una necesidad; una oferta que precede y es mayor a la demanda; la permanente renovación y rápida caducidad de sus productos; y la incertidumbre sobre el valor

final del producto. Todo esto implica que las producciones artísticas sean difíciles de financiar y altamente competitivas, lo que obliga a la intervención permanente de la administración pública (Zallo, 2007). También Menger (2019) indicó que el “trabajo creador” de las artes tiene rasgos particulares, dada la indefinición sobre cómo será el objeto final, así como la desproporción notable entre la cantidad de trabajo y la opción de una única versión al final del proceso (Menger, 2016, pp. 7-8). De la Garza Toledo (2009) entiende las artes como un trabajo no clásico, dado el “importante componente emocional y simbólico, lo cual dificulta las posibilidades de estandarización por parte de las agencias de control ya que el trabajador realiza una actividad artesanal haciendo uso de elementos propios” (De La Garza, 2009, pp. 128-129).

Para el teatro, la co-presencia es prácticamente un rasgo definitorio¹. En consecuencia, las variantes con que los artistas del teatro continuaron su trabajo fueron permanentemente sometidas a reflexión o crítica entre colegas en función de si era posible o no hacer teatro a través de plataformas, con pantallas de por medio, si estas nuevas producciones eran teatro o si desvirtuaban este arte. Para muchos artistas, las políticas de aislamiento implicaron aprender a utilizar tecnologías y reajustar técnicas actorales. Las producciones teatrales en pantalla entran así a competir con la profusa oferta de Tik Tok, Instagram² y demás plataformas, modificando profundamente la economía en que se inserta el trabajo creador³. Ciertamente, muchos artistas de teatro venían incorporando desde hace tiempo estas plataformas y repartían su actividad en los escenarios y en las redes, manteniendo una doble dedicación como actores y actrices, por

1 Véase, por ejemplo, las definiciones de Féral (2003) sobre “lo teatral” y la “teatralidad”, donde pondera la existencia de un encuadre espacial particular donde una persona sea *observada* por otra, a diferencia de otras artes interpretativas que se definen por una acción en particular, como cantar, hacer malabares, tocar un instrumento. En la misma dirección, Mauro (2014) explica la especificidad del teatro como una “relación básica” entre “alguien que mira a otro que acciona” (p. 139), como un “hecho vivo y efímero” en tanto un actor se desempeña en tiempo presente y el material que produce desaparece en el acto mismo de hacerse (Mauro, 2019, p. 8), a diferencia de otras artes, como la escritura o el arte plástico.

2 Tik Tok es una red social que es propiedad de una empresa china y permite filmar y compartir videos de corta duración (www.tiktok.com/es). Por su parte, Instagram es una red social de origen estadounidense surgida en 2010 que cuenta con varias funciones; la más destacada es la posibilidad de subir videos temporales conocidos como “historias” (www.instagram.com). Según un sondeo de enero de 2021, Argentina es el treceavo país del mundo con más usuarios de Instagram (veintiún millones) y el tercero en América Latina, detrás de Brasil (noventa y nueve millones) y México (treinta y dos millones) (Statista, 2021).

3 En este trabajo, utilizaremos la noción de *trabajo creador* desarrollada por Pierre Michel Menger (2016). Para una crítica de la visión de Menger (2016), véase Abbott (2016), quien entiende que el trabajo artístico no presenta diferencias sustantivas con otros. En el ámbito local, Karina Mauro desplegó una amplia agenda de investigación sobre condiciones laborales en el campo del teatro (Mauro, 2018a, 2018b).

ejemplo, e *influencers*, *youtubers* o *instagramers*⁴.

A continuación, analizaremos cómo atravesó la pandemia el teatro de Tucumán. Para ello, en la siguiente sección trataremos las dificultades que tuvieron los teatristas tucumanos para mostrar su actividad como legítima. De este modo, el objetivo es reflexionar sobre cómo hacen las artes para dialogar con el Estado y la opinión pública. Más adelante, analizaremos la situación de las salas de teatro en Tucumán, centrándonos especialmente en el problema de la atracción de públicos.

El teatro tucumano frente a la pandemia y las políticas de aislamiento

La ciudad de San Miguel de Tucumán cuenta con unas veinticinco salas de teatro, un número variable ya que, año a año, es común asistir a inauguraciones o cierres de espacios. Del total, unas quince corresponden a espacios del circuito independiente, y algunas de ellas alcanzan una trayectoria de más de dos décadas. Por su parte, ocho salas corresponden a algún organismo público (cuatro dependen de la Universidad Nacional de Tucumán, tres de la Provincia, una del Municipio y una de Nación⁵). Hasta el 2019, la ciudad de San Miguel del Tucumán tenía entre ochenta y noventa puestas anuales, cuyo mayor volumen se originaba en el circuito independiente. Entre cinco y diez de esos espectáculos provenían de la ciudad de Buenos Aires. A diferencia de otras ciudades del país, Tucumán cuenta con el Teatro Estable de la Provincia, un elenco asalariado dependiente del Ente de Cultura de la Provincia que garantiza entre tres y cinco espectáculos anuales. Por último, San Miguel se destaca entre otras ciudades de la Región NOA por contar con una carrera universitaria de teatro emplazada en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán desde 1984, lo que vuelve a esta ciudad una importante usina de productores y, al mismo tiempo, un polo de atracción para estudiantes de otros sitios.

4 Se conoce como *youtubers* e *instagramers* a las personas que se dedican intensamente a la producción de contenidos en las plataformas YouTube e Instagram, respectivamente, al punto de poder obtener dinero por su actividad y profesionalizar su práctica. Se conoce como *influencers* a quienes se desempeñan en varias plataformas a la vez y son contratados por empresas para promocionar sus marcas.

5 Estos espacios son: el anfiteatro del CC Eugenio F. Virla, el Teatro Alberdi, la sala Paul Groussac, la sala Orestes Caviglia, el Teatro San Martín, el Teatro Municipal Rosita Ávila y la Casa del Bicentenario.

En comparación con otros distritos del país, la provincia de Tucumán se caracteriza por el escaso presupuesto destinado a cultura. En el año 2007, mientras la ciudad de Buenos Aires o la de San Luis destinaban alrededor de 120 pesos argentinos por persona en cultura, Tucumán destinaba 10 pesos argentinos⁶, al igual que Córdoba, unos pocos puntos por encima de la provincia de Buenos Aires. Solo San Luis y CABA destinaban para esta fecha un poco más del 3 % de su presupuesto en cultura, mientras que el resto de los distritos ejecutaban menos del 1 % –el mínimo recomendado por la UNESCO– (SINCA, 2010, pp. 16-18). Datos posteriores muestran que, entre 2006 y 2014, el presupuesto provincial destinado a cultura en Tucumán osciló entre el 0,3 y el 0,45 %, por debajo de la media provincial que para 2014 era de 0,62% (SINCA, 2016, p. 3-4). A diferencia de las políticas de salud y educación, los “niveles mínimos deseables” que las políticas culturales deberían cumplir son bastante ambiguos y difusos (Miralles, 2006, p. 2). En consecuencia, no solo existe un escaso presupuesto en cultura, sino que hay grandes dificultades para encuadrar dicha escasez como un problema de relevancia pública. En consecuencia, cuando los teatristas se organizaron para demandar una Ley de Emergencia Cultural, que hasta la fecha no se consiguió, lo hacían sobre la base del muy limitado financiamiento para el sector de las artes que ya había de por sí.

El 20 de marzo de 2020, el Presidente Alberto Fernández realizó por primera vez los anuncios de suspensión de actividades públicas, espectáculos, clases presenciales en todos los niveles, actividades de ocio y reuniones privadas. Esta medida se sostuvo en los meses siguientes en muchas ciudades del país. Por esa fecha, Tucumán no contaba aún con un alto número de contagios, por lo que las medidas se flexibilizaron al poco tiempo para la circulación, el ocio o la gastronomía. Sin embargo, la suspensión de toda actividad teatral –ensayos, clases, funciones– continuó con firmeza por varios meses y solo vería algunas aperturas en diciembre de ese año. El confinamiento más severo que experimentó Tucumán comenzaría en agosto de 2020, aunque siempre el acatamiento fue puesto en duda desde distintos sectores, debido a los escasos controles.

En junio de 2020, el sector teatral independiente de Tucumán realizó las primeras manifestaciones públicas para exigir protocolos y relanzar clases y espectáculos. Esta primera iniciativa no tuvo la adhesión de muchos teatristas, quienes aún consideraban imprudente el regreso. Se organizaron distintas actividades en el Piletón del Parque Avellaneda, un espacio abierto, a diez cuadras de la Casa de Gobierno, donde se hace teatro callejero (Ladetto, 2020,

⁶ 40 dólares y 3,30 dólares, respectivamente, al cambio del momento

10 de agosto). Esta actividad pública estuvo menos orientada a interpelar a una autoridad institucional que a ocupar el espacio público y reencontrarse después de los primeros meses de aislamiento. Con el correr de los meses la estrategia del sector tendió a organizarse de forma transversal, estableciendo alianzas con otras actividades del sector cultural independiente –el circo, la música, la danza, el cine– y movilizarse, ahora sí, hasta la Legislatura local en pedido de una Ley de emergencia cultural (Ladetto, 2020, 10 de agosto). Desde los primeros meses, el circuito independiente comprendió que, dado que su actividad no se encuadraba como generadora de ganancias o de sostén de puestos de trabajo, iba a ser postergada una y otra vez, ubicada última en la lista de prioridades para aperturas. De este modo, la dramática experiencia del 2020 demostró las enormes dificultades del sector artístico para ser considerado un interlocutor legítimo frente a las autoridades.

Un aspecto de primera importancia a señalar es que la ciudad de San Miguel de Tucumán no cuenta con un circuito teatral comercial robusto, manifiestamente fundado en sus ganancias, que sirva de punta de lanza de los pedidos de protocolo. En la ciudad de Buenos Aires, los espectáculos comerciales tuvieron mucha más visibilidad en los medios de comunicación y mayor capacidad para lograr su regreso a las salas. Por ejemplo, en diciembre de 2020, luego de hacer apariciones en distintos medios, Flavio Mendoza relanzó su espectáculo en una sala de calle Corrientes. El circuito comercial no solo podía argumentar que su actividad dejaba sin trabajo a muchas personas, sino que la inserción de figuras mediáticas en la televisión les daba ventajas notables sobre los referentes del circuito independiente. En alguna medida, el circuito independiente porteño se vio beneficiado de compartir la ciudad con el teatro comercial, porque este era un interlocutor legítimo, una actividad tan productiva como la gastronomía o el comercio.

En Tucumán, en cambio, lo que puede encuadrarse como circuito comercial es bastante más pequeño y no está asentado sobre una industria cultural sólida como es la televisión porteña. Además, a diferencia de otras ciudades, ni el teatro independiente ni el oficial han sido nunca encuadrados como ofertas turísticas por parte del Gobierno de la Provincia de Tucumán. Aquí el turismo refiere siempre a excursiones al mundo natural del interior –andar a caballo, escalar cerros o visitar ríos en localidades del interior como Tafí del Valle o Amaicha del Valle–, pero no se rubrica al sector cultural urbano como parte del atractivo para el turismo que San Miguel puede ofrecer. A su vez, a pesar de la prolífica actividad teatral en Tucumán, esta jamás fue encuadrada como un capital simbólico o patrimonial de la ciudad, a pesar de que el teatro tucumano tiene muchos años de trayectoria y una fecunda actividad desde que se emplazó la

carrera de teatro en la UNT. En consecuencia, el “valor cultural” que los artistas enarbolan sobre su actividad no tiene ningún tipo de repercusión en la agenda estatal.

En suma, si el teatro no es una actividad que da ganancias, no es considerado un atractivo turístico ni forma parte del patrimonio o el prestigio cultural de la ciudad, ¿qué tipo de actividad es a los ojos del Estado?, ¿cómo pueden los artistas de teatro construir la legitimidad de sus demandas? En este marco, frente a la retracción del presupuesto municipal y provincial en cultura, el INT es desde hace tiempo el principal interlocutor estatal para los teatristas tucumanos. Bayardo (2021) analizó cómo las políticas culturales en Argentina derivaron de planes nacionales de cultura en los años ochenta, hacia la formación de institutos por sector –INCAA, INAMU y el INT– que trabajan a demanda de los artistas, sus beneficiarios, con gran capacidad de reacción y mayor federalismo que los planes anteriores, pero con escasa planificación estratégica a largo plazo. De este modo, los teatristas pueden mantener su actividad teniendo como único interlocutor a los referentes del INT, lo que es problemático cuando deben dialogar con las autoridades provinciales y municipales. En suma, la pandemia demostró que el gran gasto de las instituciones nacionales de cultura no puede suplir un rol más activo y cercano por parte de los gobiernos municipales y provinciales.

Las salas de teatro y el problema de la atracción de públicos

En la economía argentina, la crisis originada por la pandemia del Covid-19 se montó sobre una dramática crisis previa, lo que agudizó las dificultades y dejó menor margen de maniobra a los dirigentes. Muy similar es la situación en el teatro tucumano, la cual, antes de las políticas de aislamiento y la retracción de la actividad nocturna del 2020, atravesaba una profunda crisis originada sobre todo en la falta de público. En enero de 2018, un periodista local especializado en espectáculos indicaba que terminaba uno de los eneros con menos eventos artísticos en Tucumán de los últimos años, lo que había llevado a distintos “voceros de grupos y de salas independientes” a reunirse “en asamblea casi todas las semanas del incipiente año” para debatir principalmente el problema de “la escasez de público y las herramientas para revertir la merma” (Ladetto, 2018, 30 de enero, p. 14). Un año antes, en mayo de 2017, ocho salas independientes organizadas en Asociación de Salas Independientes de Tucumán (ASIT) habían realizado una iniciativa justamente para atraer nuevos públicos: el festival “Sala x Sala”, un evento que

consistía en subir espectadores en colectivos del transporte público y llevarlos por los espacios, sobre la base de que, antes de acercarlos a las obras, había que acercarlos a los lugares donde estas se hacían⁷.

Ahora bien, un año después, a finales de 2018, el panorama no había cambiado: el mismo cronista sentenciaba que “la realización de espectáculos en vivo atravesó durante el año uno de los peores momentos en términos históricos en la respuesta de un público con bolsillos agotados” (2018, 18 de diciembre, p. 10). En este caso, se explicaba que las personas no iban al teatro por falta de dinero, prefiriendo no aducir razones estéticas o de gusto de los espectadores, algo absolutamente posible. En paralelo, las últimas dos encuestas nacionales de consumos culturales del SINCA (2013, 2017) verificaron una retracción a escala nacional de todos los consumos pagos, incluido el teatro. Este dato es aún más dramático para la Región NOA: de ser la tercera región con más espectadores por cantidad de habitantes en 2013, pasó a ser la última en 2017, con solo un 7,8 % de encuestados que afirmaban haber ido al teatro alguna vez en el año (SINCA, 2017). De este modo, la crisis en el teatro tucumano, ligada a la escasez de públicos y las bajas ganancias, precede a la pandemia del Covid-19. Por ello, cualquier iniciativa que busque regresar o recuperar la situación prepandemia es, por sí misma, problemática. Para vislumbrar políticas a futuro favorables para la actividad, es necesario hacer foco también en aspectos problemáticos de la era prepandemia.

No todas fueron sombras para el teatro independiente de Tucumán durante el aciago 2020. Después de largas gestiones, dos salas obtuvieron el dinero por parte del Instituto Nacional del Teatro para comprar un nuevo espacio donde funcionar: el Puerto Cultural Libertad y Casa Luján (Figuroa, 2020, 20 de junio). En ambos casos, se trata de salas ubicadas fuera de “las cuatro avenidas”, la forma con la que los tucumanos designan el espacio de 14 por 18 manzanas que conforman el centro de San Miguel de Tucumán, formado por Barrio Norte y Barrio Sur. La mayoría de las salas de teatro de la ciudad se encuentra dentro de este perímetro. Por lo tanto, estos espacios independientes, junto a otros que fueron inaugurándose en las dos últimas décadas, tienden a desplazar la actividad hacia afuera de centro administrativo, comercial y residencial de los sectores medios.

⁷ En otro sitio, analicé esta iniciativa y sus posibilidades de atracción de nuevos públicos en comparación con la Fiesta Provincial del Teatro organizada por el Instituto Nacional del Teatro (Salas Tonello, 2019a).

Un caso aparte es la sala Armando Díaz, otra sala de teatro inaugurada durante la pandemia, en febrero de 2021. A diferencia de los casos anteriores, su director, Armando Díaz, no pertenece al circuito independiente, sino que se dedica sobre todo al teatro para niños. En su caso, la ayuda del INT fue solo para la adecuación sanitaria y no para la compra del terreno, que pertenecía al director. La sala no está emplazada en la capital tucumana, sino en El Cadillal, una localidad donde hay un dique y un paisaje natural que alienta la llegada permanente de visitantes. De este modo, la sala Armando Díaz tiene una interesante proyección turística, que pocas veces encontramos en el teatro tucumano, así como un recinto para doscientos espectadores (Ladetto, 2021, 23 de febrero), un número que excede ampliamente la capacidad habitual de los espacios del circuito independiente tucumano.

La crisis originada por la pandemia puso en evidencia que ser propietario de sala y/o no pagar alquiler es una condición principal para la existencia de los espacios. En paralelo, el pago de alquiler es el principal motivo que aducen las salas que cierran. A principios de 2020, antes de cualquier atisbo de pandemia, la emblemática sala Fuera de foco cerró sus puertas luego de diez años de actividad, porque la entidad propietaria “necesitaba disponer del lugar, y para los teatristas los números no daban” (Figuroa, 2020, 7 de marzo, párr. 3). Del mismo modo, ya durante la pandemia en 2020, la Sala Ross, que “funciona en un inmueble alquilado a un monto elevado” (Ladetto, 2020, 5 de agosto, párr. 4), fue una de las que mayores dificultades atravesó y estuvo al borde del cierre. El cese de ensayos, funciones y clases habría “provocado más del 70% de caída en nuestros ingresos” (párr. 4), indicaba una de las directoras. Es notable que las mayores dificultades en las salas independientes surgen en los casos en que debe pagarse un alquiler, el costo fijo más alto para el sostén de un espacio de este tipo. En contraste, las salas que reciben ayuda del INT y no pagan alquiler transitaron el 2020 sin zozobras dramáticas. Por su parte, tampoco el municipio de San Miguel eximió de impuestos a espacios culturales, como ocurrió en otras ciudades del país.

No debemos pasar por alto que la ponderación de la sala y los espacios culturales como el gran nodo del sector alternativo puede opacar la existencia de otros actores sociales de importancia. De hecho, la legislación del Instituto Nacional del Teatro prioriza el financiamiento de salas, un criterio muy ligado a la forma de pensar la actividad cultural alternativa en los noventa, donde los proyectos artísticos alternativos se pensaban como anclados a una edificación cultural, una característica que con el tiempo fue erosionándose (Gerber Bicecci y Pinochet Cobos, 2012). Actualmente, los artistas están mucho más habituados a moverse permanentemente de una compañía a otra, en lugar de echar raíces en un solo grupo o espacio (Perinelli, 2014). Durante

la pandemia, los directores de sala fueron ciertamente los voceros más visibles del sector independiente, ya que las salas concentran especialmente la preocupación de la opinión pública. Ahora bien, la ponderación de las salas, típica del circuito independiente, no debe conducirnos a perder de vista qué ocurre con otros actores del sector: técnicos, actores y actrices, artistas de *café concert* o *stand up*, artistas que organizan obras para escuelas, por nombrar solo algunos.

Uno de los primeros espectáculos de reactivación del circuito independiente fue *Función privada*, estrenada a mediados de enero de 2021 justamente en la Sala Ross, que tan grave situación económica atravesaba. El espectáculo consistía en dos unipersonales en paralelo, en cada uno de los recintos del espacio, los cuales se repetían tres veces en la misma noche con unas diez personas que rotaban. “Como creador escénico y como público disfruto mucho de las puestas intimistas, ver de cerca la actuación, el cuerpo actuante, su transpiración, su respiración” señalaba su director, Diego Bernachi, e iba aún más lejos: “Me encantaría experimentar una función con una sola persona, no cierro esa posibilidad” (Ladetto, 2021, 14 de febrero, párr. 3). La sala pequeña de menos de setenta butacas, los espacios que no parecen salas de teatro –donde el escenario no está dividido de la platea por un desnivel– y la cercanía extrema de los espectadores con el proscenio son rasgos estéticos de especial importancia en el circuito independiente de Tucumán, una estética recurrentemente premiada en las Fiestas Provinciales del Teatro⁸. Cabe remarcar que, tras la hecatombe ocasionada por la pandemia, puede haber varias transformaciones. Sin embargo, el elemento al que el circuito independiente tucumano no renuncia es a la cercanía, al carácter casi “privado” de la función, que la sensación central de la experiencia teatral sea la *intimidad* entre espectador y actor/actriz.

La reacción de las compañías independientes se hace más nítida cuando observamos cómo maniobraron otros grupos, ligados al humor y cercanos al circuito comercial. Estas compañías optaron por las salas grandes que, en tiempos prepandemia, les hubiera costado mucho llenar. Tal es el caso de Tucson Comedy, una compañía de *stand up* que en febrero de 2021 estrenó un espectáculo con nueve monologuistas en la sala Rosita Ávila (Ladetto, 2021, 5 de

⁸ La Fiesta Provincial del teatro es un evento anual organizado por el Instituto Nacional del Teatro. Para un análisis sobre los jurados y los criterios de premiación del evento en Tucumán, véase Salas Tonello (2016, 2019b). Algunas obras ganadoras de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán con espacios pequeños y gran cercanía entre intérpretes y espectadores fueron *Zoom del pensamiento volátil* (2006), *La verdadera historia de Antonio* (2009), *Monotonía viceversa* (2010) o *Museo Medea* (2012). Sin embargo, la experimentación con esta cercanía puede rastrear incluso en espectáculos no premiados, pero especialmente recordados por los teatristas tucumanos, como *Las calles laterales* (2007) de Carlos Correa o *Fiesta 5* (2004) de la compañía Manojó de calles, dirigida por Verónica Pérez Luna.

febrero). Se trata de la única sala municipal de San Miguel del Tucumán, inaugurada en 2016, con una capacidad de doscientos espectadores, mucho más que las salas independientes –que albergan como máximo entre setenta y cien personas–, pero menos que otras salas locales para seiscientos, ochocientos o más de mil, que implican demasiados riesgos para una compañía poco conocida. Del mismo modo, en mayo de 2021 reestrenó la versión tucumana de *Chicos Católicos apostólicos y romanos* (Ladetto, 2021, 16 de mayo) en la Sala Mercedes Sosa, un espacio con una capacidad de mil seiscientos espectadores, pero con un aforo reducido al 30 %. En ambos casos, las compañías apostaron por salas grandes que, en épocas anteriores, implicaban un gran riesgo por la capacidad.

Llamativamente, desde su inauguración en 2016, la Sala Rosita Ávila abrió sus puertas para que los artistas del circuito independiente programasen sus obras, pero varios elencos siguieron inclinándose por las salas pequeñas. Es notable que muchos elencos perdieron la costumbre –o nunca tuvieron la oportunidad o el interés– de actuar en espacios con más de cincuenta espectadores. Al mismo tiempo, la elegancia de una sala con butacas acolchadas, pisos lustrados y un escenario elevado y separado del público parecerían ir en contra de las búsquedas estéticas del circuito independiente. Este panorama nos invita a preguntarnos ¿cómo podrán desplegarse políticas para aproximar nuevos públicos con aforos reducidos en salas de por sí pequeñas?, ¿por qué en lugar de reducir de cincuenta espectadores a diez, no se mantienen esos cincuenta en una sala de mayores dimensiones?, ¿podrá el sector independiente distanciarse de la *intimidad* con los espectadores, para ir hacia otras formas de encuentro con el público?

Las compañías independientes, habituadas al trabajo en salas pequeñas, tienen frente suyo el desafío de instalarse en espacios de mayor aforo y atraer nuevos públicos. No se trata únicamente de que los actores aprendan a hablar más fuerte o exageren los gestos, sino también de aproximarse a prácticas más ligadas al teatro popular e, incluso, al comercial. En su *Historia del siglo XX*, Hobsbawm (2010) indica que la expansión universitaria de las artes en la posguerra ocasionó que los destinatarios de las obras fueran los propios investigadores universitarios. Así, la obra de arte podía “si no florecer, al menos sobrevivir cómodamente” (p. 504). Si las décadas pasadas fueron de la preponderancia de la sala pequeña, quién dice si no estamos en camino a una revalorización de la sala grande, que tantas consecuencias estéticas y de vínculo con el público acarrea⁹.

⁹ Véase especialmente el trabajo de Rosas Mantecón (2009), quien sugiere prestar atención a las formas de “contrato” que se movilizan entre el público y los artistas, los aspectos concretos del encuentro con la oferta cultural y los elementos que posibilitan dicha interacción.

Ciertamente, la conexión de las salas de teatro con los públicos es un problema sustantivo, agudizado por la pandemia, que excede la voluntad de los teatristas e involucra a otros actores sociales. En la ciudad de San Miguel de Tucumán, antes de la pandemia, el servicio público de colectivos se detenía a las 22 hs y solo se reactivaba a las 5 hs. de la mañana. Por lo tanto, el transporte público nunca acompañó la economía de la vida nocturna¹⁰. Este factor acentúa la ventaja de las salas del microcentro por sobre las que están en la periferia, fuera de las “cuatro avenidas”. Las dificultades con el transporte público se recrudecieron con la pandemia: durante 2020, San Miguel no tuvo servicio de colectivos durante varios meses a causa de un paro de choferes, al tiempo que las entidades empresarias fundamentaban que no era posible pagar más sueldos. Los colectivos reanudaron su servicio en 2021, pero la Asociación de Empresarios del Transporte Automotor de Tucumán (AETAT) anticipó que este terminaría todavía más temprano, a las 21 hs (*Los colectivos reducen su horario de circulación desde el domingo*, 2021). En suma, si antes se podía contar al menos con el colectivo de ida y no para regresar, ahora es prácticamente imposible pensar en el transporte público como un sostén para la actividad teatral.

Los teatristas son conscientes de estos problemas, que no afectan únicamente al teatro, sino a todo el circuito artístico que ocurre durante la noche. En una mesa virtual realizada en marzo de 2021, algunos teatristas tucumanos promocionaron el estreno de espectáculos, pero se mostraron especialmente preocupados por la situación del transporte público, cuyos cambios de horario los estaban obligando a reprogramar las funciones mucho más temprano¹¹. Mover un espectáculo de las 21 o 22 hs hacia las 19 o las 20 hs es especialmente riesgoso, más aún en una ciudad con horario laboral cortado, donde muchos trabajadores terminan su jornada entre las 20 y las 21 hs. No está de más decir que, si un espectador solo puede movilizarse por un medio particular para asistir a un espectáculo, el precio final de la salida nocturna también se encarece.

¹⁰ La restricción a la vida nocturna es un tema especialmente importante en Tucumán. En el año 2006, el entonces gobernador José Alperovich dispuso un controvertido y resistido decreto que restringía la actividad nocturna – conocido popularmente como la Ley de las 4 AM– que se derogaría recién en 2014. Los motivos del decreto se basaban en el aumento de la inseguridad y la presunta suba en el consumo de alcohol en los jóvenes.

¹¹ Esta charla formó parte de un ciclo de conversatorio online organizado por UTIA (Unión de Teatristas Independientes de Argentina), con una sesión por cada provincia. El conversatorio con teatristas de Tucumán está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XsNTEsXfX4A> (Recuperado el 01/06/2021).

En síntesis, la relación entre salas de teatro, compañías y públicos es un nudo problemático de principal importancia al que se enfrenta la actividad teatral en los tiempos que corren. La predominancia de salas pequeñas del sector independiente, que conlleva aspectos estéticos particulares, se diferencia de la búsqueda de otras compañías que optan por salas grandes. Como anticipamos, en Tucumán no existe un circuito comercial ni una industria televisiva que, como en Buenos Aires, aliente la llegada masiva de espectadores. A su vez, el desafío de atraer público al que hoy se enfrentan los teatristas tucumanos no se origina con la pandemia y las políticas de aislamiento social, sino mucho antes. Con pocas ayudas del Estado provincial o municipal, sin estar encuadrado como una actividad turística, los teatristas tienen importantes desafíos para ganar legitimidad y negociar su lugar en la progresiva reactivación de la actividad económica.

Conclusiones

La pandemia del Covid-19 está lejos de terminar y no es fácil establecer conclusiones sobre cuál será el rumbo de los trabajos artísticos, qué ajustes tendrán que implementar y qué reconfiguraciones experimentarán dentro de su propia organización laboral. En el presente artículo nos propusimos bosquejar un primer panorama sobre el quehacer teatral en San Miguel de Tucumán, poniendo de relieve distintos problemas: la legitimidad del sector frente al Estado, el problema de la atracción de públicos, la opción por salas grandes o pequeñas.

A lo largo del trabajo, mostramos las dificultades del sector independiente para legitimar sus pedidos frente a los actores oficiales, especialmente por no existir en la ciudad un circuito comercial robusto que, según observamos, habilitó en otros lugares la visibilidad de las demandas. Según vimos, ni el valor turístico ni el cultural o patrimonial del teatro parecían tener peso en los pedidos lanzados desde el sector. En este caso, articularse con otras actividades de la circulación nocturna puede ser una estrategia de utilidad, sobre todo si contemplamos que la gastronomía tuvo un relativo peso en los debates sobre las reaperturas en los últimos meses. Ahora bien, la apertura de salas es solo una fracción del problema, ya que otro desafío importante es atraer espectadores. Sobre este punto, mostramos que es un problema complejo, que atañe tanto a los hábitos estéticos del circuito independiente como a la capacidad de las salas e, incluso, a actores que exceden la profesión teatral, como el transporte público.

Bibliografía

- Bayardo, R. (2021). Dos planos nacionais aos institutos setoriais de cultura na Argentina. *Revista Observatório Itaú Cultural*, (29), Jul-Dic., pp. 144-153.
- De la Garza Toledo, E. (2009). Hacia un concepto ampliado de trabajo. En J. C. Neffa, E. De la Garza Toledo e I. Muñiz Terra (Comps.), *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales* (pp. 111-140). Buenos Aires: CICCUS.
- Féral, J. (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación / Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Gerber Bicecci, V. y Pinochet Cobos, C. (2012). La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas. En N. García Canclini et al. (Coords.), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música* (pp. 45-65). Madrid: Ariel - Fundación Telefónica.
- Hobsbawm, E. (2010). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Mauro, K. (2020). Tenemos que hablar (de números), Torvaldo. RGC Ediciones. Recuperado el 12/10/2021 de <https://rgcediciones.com.ar/tenemos-que-hablar-de-numeros-torvaldo-un-analisis-de-los-indicadores-surgidos-durante-la-pandemia>.
- Mauro, K (2019). Introducción. Los estudios sobre la actuación como campo de investigación autónomo. En K. Mauro (coord.) *La Actuación y la escena contemporánea argentina* (pp. 3-10). Vila Real: MUNDIS - Associação Cívica de Formação e Cultura Revista / Revista Europeia de Estudos Artísticos. Recuperado el 12/10/2021 de https://irp.cdn-website.com/ffofa715/files/uploaded/LIVROkarina_mauro.pdf.
- Mauro, K. (2018a). Cooperativismo y condiciones laborales de los actores del teatro porteño. *Pilquen*, (21)15, pp. 38-48. Recuperado el 12/10/2021 de <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/Sociales/article/view/2178>.

- Mauro, K. (2018b). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *Telón de Fondo*, 27, pp. 114-143. Recuperado el 12/10/2021 de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/5097/4611>.
- Mauro, K. (2014). Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 10(19), 137-156. Recuperado el 12/10/2021 de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/6628>.
- Menger, P-M. (2016). Sociology and Creative Work: a Critical Debate. *ASA Sociology of Culture Newsletter*, (28) 2, Summer, pp. 6-12. Recuperado el 12/10/2021 de <https://asaculturesection.files.wordpress.com/2016/08/newsletter-summer-2016.pdf>.
- Miralles, E. (2006). Más allá de la gestión cultural: algunas estrategias para una(s) nueva(s) política(s) pública(s) para la cultura [ponencia]. *XXVII Escuela de Capacitación de la Asociación Chilena de Municipalidades* (pp. 1-10). Puerto Octay, Chile.
- Perinelli, R. (2014). Teatro: de Independiente a Alternativo. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (50), pp. 81-90. Recuperado el 12/10/2021 de <https://doi.org/10.18682/cdc.vi50.i368>.
- Rosas Mantecón, A. (2009). O que é o público? *Revista Poiésis*, 10(14), pp. 175-215. Recuperado el 12/10/2021 de <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/27078>.
- Salas Tonello, P. (2019a). El festival de teatro en el espacio urbano: la experiencia del público de una política cultural. *Revista Lindes*, (17), pp. 1-13. Recuperado el 12/10/2021 de http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero17/nro17_art_SALAS.pdf.
- Salas Tonello, P. (2019b). La Orientación Generacional y Estética de una Premiación del Estado Dirigida al Teatro Independiente. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, (9)2, pp. 1-27. Recuperado el 22/04/2022 de <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266080067>.

- Salas Tonello, P. (2016). La construcción de legitimidad del jurado en un festival oficial de teatro. *Chakiñán, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (1), pp. 57-67. Recuperado el 12/10/2021 de <https://doi.org/10.37135/chk.002>.
- Zallo, R. (2007). La economía de la cultura (y de la comunicación) como objeto de estudio. *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, (22), pp. 215-234. Recuperado el 12/10/2021 de <https://ojs.ehu.eus/index.php/Zer/article/view/3682>.

Fuentes

- Figueroa, J. (2020, 20 de junio). Pese a la pandemia, dos espacios teatrales propios alumbran en esta ciudad. *La Gaceta*. Recuperado el 22/04/2022 de www.lagaceta.com.ar/nota/848435/espectaculos/pese-pandemia-dos-espacios-teatrales-propios-alumbran-esta-ciudad.html.
- Figueroa, J. (2020, 7 de marzo). Espacio Fuera de Foco: cierra un ‘caldo de cultivo’ de experimentación artística. *La Gaceta*. Recuperado el 22/04/2022 de www.lagaceta.com.ar/nota/836951/espectaculos/espacio-fuera-foco-cierra-caldo-cultivo-experimentacion-artistica.html.
- Ladetto, F. (2021, 16 de mayo). “Chicos católicos, apostólicos y romanos”: La mirada inocente y literal de los niños ante los textos sagrados. *La Gaceta*. Recuperado el 22/04/2022 de www.lagaceta.com.ar/nota/893674/espectaculos/chicos-catolicos-apostolicos-romanos-mirada-inocente-literal-ninos-ante-textos-sagrados.html.
- Ladetto, F. (2021, 23 de febrero). El Cadillal tiene su primera sala teatral, con espacio para 200 butacas. *La Gaceta*. Recuperado el 22/04/2022 de www.lagaceta.com.ar/nota/882116/espectaculos/cadillal-tiene-primera-sala-teatral-espacio-para-200-butacas.html.
- Ladetto, F. (2021, 14 de febrero). La intimidad se vivencia en ‘Función privada’. *La Gaceta*. Recuperado el 22/04/2022 de www.lagaceta.com.ar/nota/880479/espectaculos/intimidad-se-vivencia-funcion-privada.

- Ladetto, F. (2021, 5 de febrero). Las risas se hacen espacio debajo de los barbijos. *La Gaceta*. Recuperado el 22/04/2022 de www.lagaceta.com.ar/nota/879379/espectaculos/risas-se-hacen-espacio-debajo-barbijos.html.
- Ladetto, F. (2020, 10 de agosto). Proyecto de ley: movilización por la emergencia cultural. *La Gaceta*. Recuperado el 22/04/2022 de <https://www.lagaceta.com.ar/nota/863896/espectaculos/proyecto-ley-movilizacion-emergencia-cultural.html>.
- Ladetto, F. (2020, 5 de agosto). Teatro en crisis: Sala Ross agota sus esperanzas de sobrevivir. *La Gaceta*. Recuperado el 22/04/2022 de www.lagaceta.com.ar/nota/854564/espectaculos/teatro-tesis-sala-ross-agota-sus-esperanzas-sobrevivir.html.
- Ladetto, F. (2020, 4 de junio). Malestar: dictarán una clase pública de teatro en reclamo del protocolo. *La Gaceta*. Recuperado el 22/04/2022 de www.lagaceta.com.ar/nota/848890/espectaculos/dictaran-clase-publica-teatro-reclamo-protocolo.html.
- Ladetto, F. (2018, 18 de diciembre). ¿A quién echarle la culpa?. *La Gaceta*, p. 10.
- Ladetto, F. (2018, 30 de enero). En busca del público perdido. *La Gaceta*, p. 14.
- Los colectivos reducen su horario de circulación desde el domingo (2021, 26 de marzo). *La Gaceta*. Recuperado el 24/04/2022 de www.lagaceta.com.ar/nota/886078/actualidad/colectivos-reducen-horario-circulacion-desde-domingo.html.
- SInCA (2010). *Hacer la cuenta. La gestión cultural pública de la Argentina a través del presupuesto, la estructura institucional y la infraestructura*. 1a ed. Buenos Aires: SInCA - Sistema de Información Cultural de la Argentina, Ministerio de Cultura, Presidencia de la Nación Argentina. Recuperado el 22/04/2022 de <http://back.sinca.gob.ar/download.aspx?id=1107>.
- SInCA (2013). *Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2013*. Dirección Nacional de Industrias Culturales. SInCA - Sistema de Información Cultural de la Argentina, Ministerio de Cultura, Presidencia de la Nación Argentina. Disponible en: www.sinca.gob.ar/Encuestas.aspx.

SInCA (2016). *Indicadores culturales de la Provincia de Tucumán. Informe 2016*. SInCA - Sistema de Información Cultural de la Argentina, Secretaría de Creatividad e Innovación, Ministerio de Cultura, Presidencia de la Nación Argentina. Recuperado el 22/04/2022 de <https://sep.tucuman.gob.ar/dataset/indicadores-culturales-de-la-provincia-de-tucuman>.

SInCA (2017). *Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2017*. SInCA - Sistema de Información Cultural de la Argentina, Ministerio de Cultura, Presidencia de la Nación Argentina. Disponible en: www.sinca.gob.ar/Encuestas.aspx.

SInCA (2020). *Encuesta Nacional de Cultura. Caracterización de personas y organizaciones de la cultura en el contexto de covid-19*. Ministerio de Cultura, Presidencia de la Nación. Informe disponible en: www.sinca.gob.ar/VerNoticia.aspx?Id=58.

Statista Research Department (2021). *Leading countries based on Instagram audience size as of January 2021*. Recuperado de <https://www.statista.com/statistics/578364/countries-with-most-instagram-users/>.

Cómo citar este artículo:

Salas Tonello, P. (2022). Futuro imperfecto. Crisis, desafíos y oportunidades del teatro de Tucumán frente a la pandemia del Covid-19. *AVANCES*, (31), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37688>.

Habitar en red: un estudio sobre prácticas musicales colectivas

Future imperfect: crisis, challenges and opportunities in the theatre of Tucumán facing Covid-19 pandemic

Andrea Sarmiento

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
andrea.sarmiento@unc.edu.ar

María Belén Silenzi

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

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/hj34wf70a>

Resumen

Este artículo propone un acercamiento, desde una perspectiva socioantropológica, a las prácticas musicales colectivas, experiencias de aprendizajes que en general se desarrollan de manera informal, holística y entre pares.

Se presentan avances de una investigación en curso iniciada en 2018, con el propósito de conocer sus características principales y el marco teórico de referencia. Nos interesa describir el modo en que los actores sociales se involucran y desenvuelven en estos espacios, las particularidades que asumen los encuentros y las posibilidades de implementación en contextos educativos formales.

Resulta ineludible señalar que desde 2020, como consecuencia de la pandemia desatada por el Covid-19, han sucedido cambios rotundos en los hábitos y en la vida cotidiana de las personas. Podemos sostener que las prácticas musicales colectivas sufrieron discontinuidades y se vieron seriamente afectadas por las políticas de aislamiento y distanciamiento social. Los “nuevos modos” de práctica musical solo recuperan parcialmente lo que conocemos por prácticas colectivas. ¿Es posible construir comunidades de aprendizaje musical en el aislamiento?

Palabras claves

Prácticas colectivas, Educación musical, Comunidades de aprendizaje

Abstract

This article presents an approach, from socio-anthropological perspective, to musical collective practices, learning experiences that are usually developed informally, holistically and among peers.

In this paper some advances of an ongoing research that started in 2018 are presented with the purpose of getting to know its main characteristics and the theoretical framework of reference. We are interested in describing the way in which social actors get involved and developed in these spaces, the special features that arise in the meetings and the possibilities of implementation in formal educational contexts.

It is inevitable to point out that since 2020, as a consequence of the COVID-19 pandemic, there have been decisive changes in people's habits and routines. We can maintain that collective musical practices suffered discontinuities and were seriously affected by isolation and social distancing policies. The "new ways" of musical practice only partially recover what we know as collective practices. Is it possible to build musical learning communities in isolation?

Key words

Collective practices, Music education, Learning communities

Acerca del proyecto de investigación

“Prácticas colectivas y aprendizajes musicales” es un proyecto de investigación radicado en el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA) de la Facultad de Artes y subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), focalizado en el estudio de prácticas y experiencias de aprendizajes musicales colectivos en diversos espacios formativos escolares y no escolares de la ciudad de Córdoba. Tiene como propósitos estudiar y analizar sus características particulares en el entramado social, recuperar lógicas alternas de apropiación de conocimientos que acontecen en los espacios conocidos como “informales”, reflexionar en los modos de pensar y hacer música entre las tensiones y lógicas de ambos campos y aportar algunas claves de lectura que posibiliten la reflexión y la acción sobre los modos de enseñanza en la educación musical.

Se inició en 2018 como continuidad de un proceso previo de cuatro años de investigación denominado “La música que suena en la escuela secundaria. Un estudio sobre repertorio musical y criterios de selección”. Los resultados de estas investigaciones nos permitieron advertir la presencia del paso de un código curricular a otro: de una tradición basada en la música académica europea a otra que nos lleva a recorrer el camino de las músicas populares pensando en nuevos enfoques y propuestas para la enseñanza.

Durante los dos primeros años de implementación, se estudiaron tres escenarios desde una perspectiva etnográfica socioantropológica: a) agrupaciones musicales; b) educación musical y jóvenes en contexto de encierro; y c) espacios escolares.

En el primer caso, tomamos como referencia a la banda “Tito y los enemigos del pulso” que durante el año 2018 desarrolló sus actividades en un proyecto de producción musical de improvisación con lenguaje de señas radicado en el CePIA-UNC. En el segundo caso se realizó un estudio en la asignatura Música en el Programa de Inclusión y Terminalidad (PIT) del Complejo Esperanza y en el Coro del Centro Socioeducativo para Adolescentes Mujeres (Ce.S.A.M.). Ambos centros socioeducativos para jóvenes con medidas de privación de libertad y las medidas alternativas al encierro, de acompañamiento en territorio dependientes de la Secretaría de la Niñez, Adolescencia y Familia (SeNAF) de la provincia de Córdoba que trabaja en articulación con el poder judicial. Para el último caso analizamos prácticas educativas en las clases de Música de cuatro escuelas secundarias de Córdoba.

En el año 2020, irrumpe la pandemia desatada por el COVID-19. Las políticas de cuidado sanitario impusieron el aislamiento y distanciamiento social preventivo y obligatorio. Las prácticas educativas se modificaron de forma abrupta en las diferentes modalidades y niveles del sistema educativo.

La singularidad de este contexto marca también un corte en el proceso de investigación y nos obliga a crear otras formas para acercarnos a estos nuevos escenarios y redefinir el estudio. Por ello, se analizaron diversos modos de comunicación y posibilidades de trabajo musical colectivo mediados por tecnologías incorporando otros casos de estudio. Para las instituciones educativas formales, se tomaron como referencia dos cátedras de la Facultad de Artes de la UNC dedicadas a la formación docente y una unidad curricular del Conservatorio Félix T. Garzón de la Universidad Provincial de Córdoba, cuyo eje es la producción musical. En cuanto a las agrupaciones musicales se suma una agrupación de tango de la ciudad de Villa María y una cuerda de candombe “Los duendes del parque” de la ciudad de Córdoba.

Un proyecto que inicialmente estableció como estrategias metodológicas centrales la observación participante y las entrevistas en profundidad, debió recurrir a “nuevos procedimientos metodológicos que posibiliten recuperarlo, hacerlo inteligible, darle voz a lo indecible que él supone; en una palabra, narrarlo” (Gómez-Esteban, 2016, p. 134). La magnitud de la incertidumbre nos impulsa de manera constante a preguntarnos: ¿existen posibilidades de estudiar experiencias de prácticas colectivas en espacios físicos vacíos, deshabitados?; ¿es posible construir comunidades musicales en el aislamiento?; ¿qué sucede cuando los escenarios, dinámicas y características propias de las prácticas musicales colectivas no están o cambian rotundamente?; ¿hay algo de “lo conocido” que perdura?; ¿es necesario “volver a lo conocido”?; ¿será necesario cambiar la óptica para poder mirar “lo nuevo” hilando redes entre tiempos?

En este artículo iniciaremos con un recorrido sobre los soportes teóricos, presentando las ideas y los presupuestos/las reflexiones que fundamentan y sostienen esta investigación en curso, y desarrollando de manera sintética algunas de estas referencias que nos permiten interpretar las problemáticas objeto de estudio. Presentaremos luego algunas lecturas en clave local analizando parte de los escenarios a los que incursionamos y recuperaremos la noción de *acontecimiento* intentando generar nuevas construcciones de sentido e interrogantes.

Un recorrido por los aportes teóricos

Dentro de nuestros marcos de referencia, se destacan los estudios de Green (2019) quien desarrolla investigaciones sobre los procesos de aprendizaje de los músicos populares en contextos informales. Diseña un proyecto para generar prácticas de enseñanza musical en ámbitos escolares basado en cinco características claves: 1) no hay imposición de repertorio, los músicos son quienes lo definen; 2) no se utiliza la notación musical, la música es aprendida “de oído”, por imitación; 3) el conocimiento se construye en el seno de un grupo de pares, con quienes comparten destrezas e intereses afines y se ayudan mutuamente; 4) se procede de manera holística; 5) hay una integración de competencias: la escucha, la interpretación, la improvisación y la composición, con énfasis en la creatividad personal.

La autora sostiene que los procesos de aprendizajes informales enfatizan los grupos de pares y los esfuerzos colaborativos. No podemos dejar de advertir que, desde esta perspectiva, el conocimiento es considerado como un constructo social y por tanto el proceso educativo es facilitado por interacciones sociales.

Incorporamos otros/as autores/as que de manera dialógica nos permiten la profundización y el análisis en la problemática propuesta. En principio, interesa recuperar algunas ideas que suelen asociarse con las prácticas colectivas. Swanwick (1991) señala que, en Sudáfrica, el pueblo venda aprende música en el contexto de la vida social, en sus actividades diarias, probando, haciendo de manera informal entre pares, desde una participación activa en la comunidad a la cual pertenecen. El autor llama a esta experiencia *educación musical por el encuentro*, que se sostiene en la práctica con otros, en la escucha de lo que los otros hacen. En contraposición, llama *instrucción* a las prácticas educativas tradicionales llevadas a cabo en ámbitos educativos. Ambos autores ponen la mirada en ámbitos que escapan de lo escolar, para poner en foco otros espacios sociales donde la música está presente.

En esa misma línea de sentido, es clave la idea de *encuentro* en Small (1999), que a través del concepto de *musicar* redefine los significados de la música y como esta tiene la capacidad de transformar las relaciones que se van generando tanto en intérpretes como en oyentes que habitan el espacio tiempo que enmarca dicha actuación:

La naturaleza básica de la música no reside en objetos, obras musicales, sino en la acción, en lo que hace la gente. Sólo entendiendo lo que hace la gente cuando toma parte en un acto

musical podemos empezar a comprender la naturaleza de la música y su función en la vida humana. Pero, cualquiera que sea esa función, cierto es que, primero, tomar parte en actos musicales es central para nuestra humanidad misma, tan importante como tomar parte en actos del habla (p. 4).

Small se aparta de los mandatos tradicionales de talento, genio creador, obra acabada, alejándose de las imposiciones de las industrias culturales y reivindica la posibilidad del hacer musical de diversos modos y contextos para asumir la postura de que todas las personas somos normalmente dotadas con “el don de la música”.

Dispuestos a reflexionar sobre los aprendizajes escolares, se torna necesario recordar que, si bien se llevan a cabo en un entorno social determinado, constituyen un proceso individual que se produce en el interior de cada sujeto, que, a través de sus experiencias vividas, pone en marcha diversos mecanismos que permiten la interiorización y vinculación de nuevas informaciones, la construcción de conocimientos.

Sin embargo, desde la pedagogía se subraya la necesidad y la importancia de las actividades de aprendizaje colectivas con el doble propósito de formar en la socialización y favorecer el intercambio entre pares que tiendan a contribuir a los progresos y procesos individuales. Meirieu (2016) llama la atención sobre las producciones colectivas, expresa que “hay que garantizar que el trabajo común no suscite la división del trabajo y que engendre, en cambio, una verdadera cooperación que promueva el progreso de todos” (p. 48). Sostiene que la calidad del resultado de estas no garantiza necesariamente ni la implicación ni el aprendizaje de cada uno de los miembros del grupo. Sugiere que puede suceder lo contrario, una producción bien lograda podría haberse concretado empleando las competencias ya existentes en algunos/as alumnos/as y podría haber dejado al margen a otros/as. Es este quizás uno de los retos que más nos interpela cuando pensamos en actividades de aprendizajes colectivas, que cada miembro del grupo aporte y se nutra de estas, que no se asuman dentro del grupo siempre los mismos roles de una manera estereotipada coartando las posibilidades de construir nuevos conocimientos.

Las prácticas escolares pueden asumir múltiples formas, desde actividades absolutamente individuales, producciones que se plantean de manera grupal, pero se resuelven empleando las competencias ya existentes en algunos/as alumnos/as hasta, finalmente, el planteo de actividades que se resuelven con el trabajo conjunto y colaborativo de todas las personas involucradas. Como señala Souto (2007):

Es un proceso de cambio conjunto, en el que el aprendizaje individual es una resultante del interjuego dinámico de los miembros, la tarea, las técnicas, los contenidos, etc. Tiene lugar por la interacción, por la mediación del grupo y de cada miembro para el resto, por la comunicación intra-grupal (p. 56).

La constitución y el trabajo del grupo, lo grupal y el factor motivacional son categorías relevantes a la hora de reflexionar sobre las factibilidades de implementación de esta modalidad de trabajo en el terreno de lo escolar. Una de sus principales ventajas reside en la posibilidad de construir el aprendizaje en comunidades musicales. Miranda Pineda (2015) sostiene que estas comunidades no tienen restricción de accesibilidad, cualquier persona puede tener acceso a ellas sin importar su nivel de conocimientos y por esto ofrecen la posibilidad de participar activamente en prácticas colectivas. De este modo, la heterogeneidad de saberes en el punto de partida deja de ser un problema. La selección de la música que se interpreta, puede ser elegida por los/las estudiantes y es el/la docente quien se encarga de hacer las adaptaciones necesarias para los diferentes grupos (arreglo, instrumentación, tonalidad, etc.).

Otro punto de vista para considerar, se desprende de los aportes que realizan Álvarez y del Río (1999) quienes sostienen que, en general, el conocimiento que se fomenta en la escuela es individual, mientras que en otros ámbitos es compartido. “El conocimiento escolar es simbólico-mental, mientras que fuera de ella es físico-instrumental; en la escuela se manipulan símbolos fuera de contexto, mientras que fuera de ella se trabaja y se razona sobre contextos concretos” (p. 107). Señalan, en relación a la educación informal, que el proceso de cooperación en el trabajo colectivo cobra una importancia central, y que se sostiene en tres mecanismos básicos: mimesis, identificación y empatía.

Estos estudios permiten analizar cuáles son las características generales que presentan las prácticas de aprendizajes colectivos en el campo de la educación musical y colaboran en la comprensión de la trama que se teje alrededor de estas experiencias.

Comunidades de aprendizaje: algunos aportes en clave local

Uno de los interrogantes que movilizan esta investigación refiere a cuáles son las condiciones que enmarcan y favorecen los aprendizajes individuales dentro de las prácticas

musicales colectivas. La respuesta que aparece con mayor frecuencia nos remite a la posibilidad del encuentro con otras personas, en espacios que propician el intercambio de músicas, información, ideas, en los que los actores sociales se vinculan de manera horizontal. Espacios en los que los roles son flexibles y dinámicos, constituidos por miembros con trayectorias y experiencias diversas. El acento está puesto en el hacer, en el proceso, en la exploración más que en una obra o producción acabada. Ya que los tiempos de aprendizaje no son monocrónicos, este enfoque permite “tiempos de espera” para que cada miembro pueda construir su proceso de aprendizaje, mientras el grupo en su conjunto “va sonando”.

Consideramos al espacio, en consonancia con los aportes de Plaza (2019), no solo como el espacio físico donde transcurre el encuentro, sino como contexto productor de sentido, que mediatiza condiciones concretas de existencia, en el sentido de condiciones de despliegue de vida relacional. Se percibe como algo propio y común, donde se recrean las relaciones, valores, costumbres, motivaciones, representaciones y prácticas que posibilitan la escucha atenta de una polifonía de voces, donde las circunstancias y los participantes van marcando el rumbo de la propuesta.

Si retomamos la idea de *comunidades musicales* planteada por Miranda Pineda (2015) y sumamos algunos aportes desde la perspectiva de la psicología social (Plaza, 2019), consideramos valioso incluir tres elementos en la noción de *comunidad*: pertenencia (sentirse parte de, identificado con); interrelación (comunicación, interdependencia e influencia mutua entre sus miembros) y cultura común (existencia de significados compartidos). Desde esta mirada, encontramos la posibilidad de generar comunidades de aprendizaje a partir de los aportes, los intereses y los propósitos conjuntos que se van gestando y de la construcción de una identidad grupal atravesada por el intercambio de saberes y habilidades musicales.

Cada integrante comparte su conocimiento y tiene la misma posibilidad de participación que las/los demás. El compromiso mutuo y el sentido de colaboración son valores predominantes que se generan en el aprendizaje comunitario. En palabras de un entrevistado, es una práctica que:

Te pone esa tensión sobre lo que otro está proponiendo, algo que vos no sabés, que no entendés y tenés que terminar entendiéndolo... y te lleva a salirte de los límites que tenés vos... y pasa mucho, termina en discusiones... y terminás teniendo que ceder y ves una nueva forma que al final termina saliendo muy bien. Entonces te permite esa apertura, aprendés a hacer. (Integrante de "Tito y los enemigos del pulso", entrevista personal, 2018).

Si nos situamos en la escuela secundaria, hemos observado que las propuestas de enseñanza que asumen como prioritaria la modalidad de taller, permiten cambios significativos en los roles/lugares que ocupan los/las adolescentes en el aula. Dejan de situarse como reproductores para asumirse como hacedores. La práctica musical colectiva habilita el espacio de creación/composición a través de las canciones y la producción instrumental. La tarea áulica cobra otra relevancia que supera el mero cumplimiento de las consignas propuestas y en ese ámbito, la composición colectiva permite materializar el mundo subjetivo de cada estudiante que se va socializando con el grupo de pares. Las canciones juegan un rol fundamental y comienzan a consolidarse como entidades cargadas de sentidos, de palabras y de pensamientos, que abren camino a la expresión individual-colectiva y al pasaje de lo subjetivo-personal a lo material y público (Ledesma Pellarín, 2019). El proceso de comprensión compartido está en la base de la constitución de construcciones sociales y pedagógicas, emancipatorias y democráticas.

En esta línea de sentido, sostenemos que la práctica musical colectiva permite acortar la brecha entre el mundo sonoro de los/las estudiantes fuera de la escuela y las músicas que puedan recrearse y componerse en las aulas. Como práctica común entre las/los músicos populares, y reconociendo sus diferencias, puede transferirse al terreno de lo escolar: la posibilidad de elegir la propia música, de hacer con pares, de sacar de oído y aprender de forma holística, reversionar, recrear, favoreciendo un modo de hacer más cercano a los que se producen en el campo de las artes.

Un apartado especial merece una línea de trabajo que asume este equipo de investigación respecto de las prácticas musicales en contexto de encierro. La particularidad de esta condición de existencia presenta características distintivas que tornan complejo, muchas veces casi imposible, el hacer colectivo.

Como señalan Silenzi y de Llamas Faner (2018) es necesario recuperar las biografías de las/las jóvenes que están atravesando esta situación y considerar cómo se inscriben en las estructuras simbólicas del entramado social. Las canciones y las músicas que escuchan atravesadas por las industrias y los consumos culturales, implican a su vez determinadas ideas y significados que se crean y (re)producen revelando el mundo simbólico, cargado de sentidos de pertenencia, separación y estigmatización.

La indagación revela que la música en las trayectorias escolares previas no ha dejado, aparentemente, huellas en la construcción de subjetividad; sí la identificación de un lugar

común con pares y la música que escuchaban en su ámbito familiar y en la calle. Generar un espacio de expresión artística mediante prácticas musicales es un trabajo tan complejo como necesario y posible, siempre y cuando exista un por qué y para qué; trabajo con el que hay que perseverar más allá de las dificultades que se presenten: la discontinuidad, la desesperanza, el desconcierto.

La escuela, aún dentro del Complejo Esperanza, implica un “salir afuera” del sector, del módulo y posiblemente implique para muchos una conexión con el exterior, la calle, la libertad. Las prácticas musicales tienen el potencial de conectar con ese afuera: se percibe literalmente cuando hay alumnos que han participado como instrumentistas en corsos, murgas, toques en hinchadas de fútbol, juntadas en plazas públicas a hacer beat box y rap, etcétera. Situaciones que son incluidas en clases de música porque generan vínculos; invitan a escucharse y escuchar; conectan con el movimiento, con el propio cuerpo movilizando la energía vital de los adolescentes, que en muchos casos pareciera estar agonizando (posiblemente por su relación con las adicciones, por situaciones familiares, de sus causas, y/o por conflictos entre pares dentro de los módulos) (p. 8).

Comunicarse, compartir, acercarse, en el encuentro con el otro, es indispensable para generar un lugar posible en donde suenen las voces de estos/as jóvenes, sus voces. Lugar de empoderamiento, de construcción colectiva, de concientización del encierro, pero con procesos que tiendan a la lucha por cambiar las desigualdades en lugar de la revictimización y profundización de estigmas. Un ida y vuelta constante entre lo musical y lo no musical, entre un menor en conflicto con la ley penal y un adolescente singular que se mueve con otros.

Dussel (2020) en el conversatorio “La clase en pantuflas” pone en diálogo los sentidos del territorio escolar como ese espacio social otro, como umbral y pasaje, posibilidad de emancipación, como suspensión de lo cotidiano; la clase como una “especie de coreografía de los cuerpos” (Dussel, 2020, s. p.). En contextos de encierro, las adolescencias transcurren al interior de los muros y bajo el control constante que despliega la mirada sobre los cuerpos. Desde esta perspectiva, las prácticas colectivas se hacen más complejas aún. Será necesario

asumir el riesgo de seguir reinventando el vínculo educativo sosteniendo el deseo de educar para dotar de mapas a los/las jóvenes invitándolos a hacer camino.

Prácticas colectivas: reflexiones en clave filosófica

Considerando la educación y el arte como construcciones sociales complejas, profundizaremos las lecturas proponiendo un giro lingüístico que se corre de las ontologías del “ser” hacia las del “devenir”. En lugar de preguntarnos “qué son las prácticas colectivas” nos alejamos de lugares esencialistas para concebirlas como “narrativas”, en donde el foco de “lo que es” pasa a “lo que hay” en dichas prácticas como una manera singular de comprenderlas e interpretarlas. Para ello nos introducimos a las nociones de *territorio* y *acontecimiento* desde un enfoque filosófico en vistas de disputar sentidos que arrojen luz a los caminos de nuestra investigación.

Vicari (2016), plantea tres territorios en donde un docente en música debería moverse: el del enseñar, el del crear y el del pensar. Alude a aspectos referidos al oficio con la conmoción de aquello que nos hace acercarnos a la música, pensando desde allí nuestro rol, buscando y ejerciendo la creación en un “devenir filósofo”. Esta conmoción está ligada a pensar el lazo educativo que funciona en la medida en que haya en cauce un deseo que anima al acto. Deseo que, sin ser anónimo, se sostiene en un interés y en la implicación sobre aquello que se considera valioso transmitir, abriendo márgenes para crear itinerarios diversos con otros en el marco de la cultura. En este sentido recuperamos dos aportes que son claves para pensar estos territorios musicales.

En primer lugar, Saravia Madrigal (2004) recupera del pensador austríaco Ivan Illich los significados de “habitar un territorio”. Verbo que, ligado al movimiento, al espacio y a la huella de vida, implica fuerzas y detenciones alejadas de maquinarias opresoras y mercantilistas que obstaculizan las relaciones con ideas preconcebidas, desmoronando la posibilidad de que cada quien construya su propia morada. Territorios que son recorridos, marcados, convividos entre sus habitantes, quienes acontecen abriéndose a la existencia del otro y lo hacen propio.

En segundo lugar, Gilles Deleuze (en Larrauri, 2000) relaciona la palabra territorio a la “potencia” de cada sujeto (lógicas del devenir), en lugar de emplearla como algo cerrado con contornos fijos (lógicas de ser). La lógica del devenir, según el autor, refiere al proceso de deseo, a lo que pasa entre dos que se encuentran; encuentro que acontece desde un orden de “captura o robo”, a diferencia de lo que implica el “reconocimiento o juicio” de la preparación previa. Desde este enfoque, no importa lo que “se es” sino las relaciones, lo que deviene, lo que atraviesa y cambia; el “entre” dos que se piensan en términos de “dejar hacer” por contagio en lugar de “hacer como” por imitación, para que algo otro emerja. Así, el territorio se encuentra

en movimiento continuo de desterritorialización y reterritorialización donde, emprendiendo líneas de fuga como “nómades”, lo que lo determina es la fuerza de cada cual. Como vector de movimiento, el territorio deviene, se puebla, se desertiza, se expande, se deja afectar y afecta con el encuentro.

Deleuze utiliza la imagen del “rizoma” –referido al crecimiento horizontal de algunas plantas (lógicas del devenir)– en contraposición a lo vertical (lógicas del ser) para aludir a la potencia y al territorio; crecimiento que aparece subterráneo e indefinido, permanece y sale de sí, que conecta diversos territorios, los invade con sus texturas y se fusiona con otros presentes en lo invadido. Expresa que

La cultura rizomática multiplica las relaciones colaterales, crece y se amplía hasta donde llega su propia fuerza; su territorio no conoce las vallas porque se delimita por la potencia con la que es capaz en cada momento de ocupar el espacio (Larrauri, 2000, p. 14).

En relación a lo que venimos desarrollando, es central la noción de *acontecimiento* en la filosofía de Deleuze que intentaremos resumir aquí. Un acontecimiento es entendido como la interrupción del estado de normalidad, pudiendo tener como consecuencias una readaptación hacia él o, por el contrario, efectos de índole desestructurantes. Posibilita así la transformación del sujeto, sus modos de accionar en el mundo, el movimiento a partir del cual emerge lo nuevo. Esperón (2017), desde el enfoque de Deleuze, expresa que hablar de acontecimiento es pensar en una multiplicidad de fuerzas, ya que este no se caracteriza “por su duración sino por los efectos o múltiples sentidos que generan. Los acontecimientos no están precedidos por causas que permitan preverlos con anterioridad, sino que pueden resultar de situaciones mínimas, banales o imperceptibles” (p. 42). El acontecimiento produce extrañeza, crece en lo periférico, en los bordes; lo imprevisto irrumpe en la realidad, afectando las condiciones de temporalidad, resignificando pasado, presente y futuro. Deleuze lo comprende como “una línea que fuga por el medio, una línea que desterritorializa para reterritorializar nuevamente” (p. 38).

[Un acontecimiento] Irrumpe intempestivamente y pone en suspenso a la sucesión normal de los hechos. El acontecimiento nombra la original e inesperada aparición de la novedad, que en su condición esencial desestabiliza y resignifica tanto el presente como el pasado y abre inconmensurables posibilidades proyectadas hacia el futuro; por consiguiente, el acontecimiento mienta la instauración de un nuevo horizonte en la realidad, es decir,

conlleva una dimensión originaria en la comprensión ontológica del ser, el tiempo, las cosas y el lugar del ser humano en este nuevo contexto. Dicho de otro modo, el acontecimiento nombra el instante, único e irrepetible, de la aparición de la novedad; en este sentido, el acontecimiento es el instante de la diferencia, o mejor aún del estallido de la diferencia (p. 35).

En las relaciones acontecimentales y rizomáticas hay una pluralidad o polifonía de sentidos; estos se comprenden como flujos en movimientos que en sus cruzamientos provisorios e inestables afectan al movimiento de los otros y a su despliegue creando territorios en interconexión, territorios en red. Se trata de prestar atención a los efectos que produce aquello que, como parte constitutiva de toda experiencia, siempre escapa y está oculto, para intentar comprender la multiplicidad de sentidos que conlleva.

En concordancia con Sousa Santos (2010), recuperar el enfoque de Deleuze sobre rizoma, territorio, acontecimiento, devenir, nos abre a reconocer las formas inéditas de abordaje para pensar en la formación musical más allá de las miradas canónicas propias de la academia.

A manera de cierre

Si el acontecimiento nos sacude desde afuera, si es una experiencia que nos transforma, si modifica nuestros modos de actuar, sin dudas, la pandemia puede leerse como acontecimiento, y a partir de los efectos que ha trastocado en nuestro modo de vincularnos, de comprender, de habitar, de hacer, de enseñar y aprender, puede introducirnos a nuevas tramas.

Del mismo modo en que han modificado el curso “normal” de la vida cotidiana, las particularidades de este contexto han modificado el curso de acción de esta investigación. Si habíamos dado respuestas a algunos de los interrogantes que orientaron la indagación, son otros los supuestos y otras las preguntas que nos formulamos hoy.

Luego del asombro inicial ante el nuevo escenario, de un tiempo de espera, de la aceptación/resistencia de la educación mediada por tecnologías, se impulsaron/intentaron nuevos modos de práctica musical.

Como supuesto, podemos sostener que las prácticas musicales colectivas en los ámbitos de

educación formal sufrieron discontinuidades y se vieron seriamente afectadas por las políticas de aislamiento y distanciamiento social. Los “nuevos modos” de práctica musical solo recuperan parcialmente lo que conocemos por prácticas colectivas. ¿Cómo se aprende sin la co-presencia física?; ¿cómo se sostienen los encuentros?; ¿de qué manera se comparte la música que nos identifica?

Resulta necesario mencionar el rol preponderante que han jugado los recursos tecnológicos y las redes sociales, para quienes han tenido acceso, en la educación no presencial. Por ello, consideramos relevante estudiar las posibilidades y las limitaciones que ofrecen las comunicaciones virtuales, las redes sociales, los programas y las aplicaciones específicas en la construcción de comunidades de producción y de aprendizaje musical. ¿Las características que presentan estos trabajos colaborativos son similares/disímiles a las prácticas musicales colectivas que conocíamos?

246

Analizar las producciones musicales realizadas en tiempo de pandemia, recuperar las voces de quienes no dejaron de *musicar* a pesar de la distancia y de los desencuentros, indagar sobre los nuevos modos de construir lo colectivo, comprender las características de estos espacios de encuentros, se transforma en un desafío.

¿Habrá cambios en la educación en la era postcovid?; ¿se habilitarán otras prácticas diferentes a las que conocemos?; ¿se avizoran nuevos tiempos en el campo de la educación musical?

Todo acto formativo necesita del deseo de sujetos conmocionados que sostengan y contagien su interés, dotando de mapas posibles para expandir los territorios a partir de relaciones humanizantes con otros, asumiendo el riesgo de reinventar el vínculo implicándose en la travesía y en el movimiento de ruptura necesaria con estados previos para lograr transformaciones perdurables vinculadas a la intensidad de la experiencia. La pregunta y el desafío, desde las lógicas del devenir, radica entonces en intentar saber cuáles relaciones permiten mirar lo que hace crecer a cada potencia, cómo encontrarlas y qué condiciones son las más óptimas para favorecerlas. Se trata de una búsqueda que nos permita comprender, narrar, si entre lo que persiste, lo experimental, el impedimento y lo posible hay surgimiento de nuevos entramados, nuevas formas de construcción, nuevas formas de hacer, sentir y pensar la música colectivamente.

Bibliografía

- Álvarez, A. y del Río P. (1999). Educación y desarrollo: la teoría de Vygostky y la Zona del desarrollo próximo. En C. Coll, J. Palacios y A. Marchesi (Comps.), *Desarrollo psicológico y educación*. Madrid: Alianza Editorial.
- Dussel, I. (2020, 23 de abril). *La clase en pantuflas | Conversatorio virtual con Inés Dussel / ISEP* [video]. Conversatorio “Diálogos sobre pedagogía”. Instituto Superior de Estudios Pedagógicos, Córdoba, Argentina. Recuperado el 25/04/2022 de <https://youtu.be/6xKvCtBC3Vs>.
- Esperón, J. P. E. (2017). Pensar el acontecimiento a partir de la filosofía de Deleuze. *Devenires*, (XVIII)36, pp. 33-53. Recuperado el 25/04/2022 de <https://devenires.umich.mx/devenires/index.php/devenires/article/view/195>.
- Gómez-Esteban, J. H. (2016). El acontecimiento como categoría metodológica de investigación social. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, (14)1, pp. 133-144. Recuperado el 25/04/2022 de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/alianza-cinde-umz/20160531061725/RevistaLatinoamericanaVol.14N.1enero-junio2016.pdf>.
- Green, L. (2019). *El aprendizaje de la música POP. Avanzando en la Educación Musical*. Madrid: Morata.
- Larrauri, M. (2000). *El deseo según Gilles Deleuze. Filosofía para profanos Vol. 1*. Editorial Tándem.
- Ledesma Pellarín, L. E. (2019, septiembre). *Canciones que hablan de nosotr*s* [ponencia]. *Músicos en Congreso 7º edición Será que la canción llegó hasta el sol*. Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina.
- Meirieu, P. (2016). *Recuperar la pedagogía. De lugares comunes a conceptos claves*. Buenos Aires: Paidós.

- Miranda Pineda, Y. (2015). *Las lógicas de apropiación de la música andina tradicional suramericana en los contextos de aprendizaje informal, no formal o formal* [tesis de Maestría no publicada]. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Plaza, S. (2019) (Coord.). *Tramas que insisten. Debates en Psicología Comunitaria. Cuadernos de Psicología Comunitaria N° 2*. Córdoba: Córdoba: s. d.
- Saravia Madrigal, M. (2004, marzo). *El significado de habitar. Ciudades para un futuro más sostenible*. Boletín CF+S 26. Recuperado el 25/04/2022 de <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n26/amsar.html>.
- Silenzi, M. B. y de Llamas Faner, M. M. (2018, octubre). *Prácticas musicales y procesos de subjetivación en contextos de encierro* [ponencia]. 2º Congreso internacional de Música Popular. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Small, C. (1999). El musicar: un ritual en el espacio social. *Revista transcultural de música*, 4. Recuperado el 25/04/2022 de <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>.
- Sousa Santos, J. (2010). Pedagogía del acontecimiento: una experiencia de educación no formal para las músicas regionales. *Música, cultura y pensamiento*, (2)2, pp. 31-44. Recuperado el 25/04/2022 de <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/304>.
- Souto, M. (2007). *Hacia una didáctica de lo grupal*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Swanwick, K. (1991). *Música, pensamiento y educación*. Madrid: Morata.
- Vicari, P. (2016). Los territorios de la Educación Musical. Variaciones filosóficas sobre la formación docente en artes. *Foro de educación musical, artes y pedagogía*, (1)1, pp. 115-132.

Cómo citar este artículo:

Sarmiento, A. y Silenzi, M. B. (2022). Habitar en red: un estudio sobre prácticas musicales colectivas. *AVANCES*, (31), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37690>.

Hamlet o la racionalidad del tedio

Hamlet or the rationality of boredom

**Fabián Humberto
Zampini**

Universidad Nacional de Río
Negro

Centro de Estudios de la Literatura, el
Lenguaje, su Aprendizaje y su Enseñanza

Río Negro, Argentina
fzampini@unrn.edu.ar

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/4759y79kh>

Resumen

Hamlet es la tragedia central de William Shakespeare tanto por su localización en una zona intermedia de su producción como por constituirse en su apuesta acaso más osada como dramaturgo, la cual abre el camino para la progresión de sus grandes obras finales. Partiendo de la consideración crítica otorgada a la figura de Hamlet en tanto emblema del intelectual que hace de la vacilación y la duda un modo característico de su obrar, se examinará la relevancia de la experiencia universitaria del personaje en la Universidad de Witemberg y el previsible conflicto en él suscitado por su retorno al primitivo ambiente guerrero de la Corte danesa.

En ese marco, la actitud renuente y dilatoria de Hamlet en relación con lo que asume como el imperativo de la venganza, implicará la posposición estratégica de su ejecución sin renunciar, no obstante, a ella. En otro estadio de la reflexión, ello evidenciaría que, con *Hamlet*, Shakespeare, bajo la fachada de una tragedia de venganza, estaría en realidad impugnando esa forma estética y el imperativo ético vehiculado en ella, apostando a una significativa deconstrucción del género.

Palabras claves

Hamlet, William Shakespeare, Teatro isabelino, Tragedia de venganza, Violencia mimética

Abstract

Hamlet is the central tragedy of William Shakespeare both because of his location in an intermediate period of his production and because it is perhaps the most daring bet as a playwright, which opens the way for the progression of the great final work. Starting from the critical consideration given to the figure of Hamlet as an emblem of the intellectual who makes hesitation and doubt a characteristic mode of his work. The relevance of the character's university experience at the University of Wittenberg and the expected conflict aroused in him by his return to the primitive warrior environment of the Danish Court will also be examined.

In this context, Hamlet's reluctant and delaying attitude in relation to what he assumes as the imperative of revenge will imply the strategic postponement of his execution without renouncing at it, however. In another stage of reflection, this would show that, with Hamlet, Shakespeare, under the facade of a revenge tragedy, would actually be challenging that aesthetic form and the ethical imperative conveyed in it, betting on a significant deconstruction of the genre.

Key words

Hamlet, William Shakespeare, Elizabethan theater, Tragedy of revenge, Mimetic violence

Tal como lo propone Rolando Costa Picazo (2007), en *Hamlet* podríamos reconocer dos “hebras estructurales”: una de ellas, la constitutivamente *dramática*, vehiculiza, en lo medular, la historia de acción que va desarrollándose en la sucesión de cuadros y actos, en el formato –ya devenido clásico en épocas de Shakespeare– de la “tragedia de venganza”; la otra, la hebra *lírica*, estaría circunscrita a la presencia de los siete soliloquios, intercalados en puntos estratégicos de la concatenación entre las escenas dialogadas y que singularizarán notablemente la tragedia, la más extensa de las treinta y seis obras que componen el canon shakespeariano¹. Dichos soliloquios implicarían zonas de remanso (remanso paradójico, por la naturaleza tormentosa de las reflexiones allí planteadas) en el contexto de una trama en la cual los hechos, desde el primer instante, asumen una dinámica febril. Los soliloquios otorgan la oportunidad al joven príncipe para, sustrayéndose de las complejidades crecientes de la trama, entregarse a instancias de recogimiento e introspección en las que prevalece la *vacilación* –considerada un rasgo definitorio del accionar de Hamlet– y la reflexión en torno de temas filosóficos como la vida, la muerte, el amor, etc. Añade Costa Picazo al respecto:

El Hamlet lírico va más allá del plano inmediato de la acción y la realidad circundante: motivan su preocupación cuestiones eternas, como la muerte y la temporalidad, el ser y la nada. Esta escisión entre dos aspectos de Hamlet, uno que habita en el plano de la acción y el otro en el del pensamiento, es la causa de una infinidad de problemas de interpretación que han desvelado a los críticos desde la época isabelina (p. VII).

La originalidad de la forma de *Hamlet* coexiste con el hecho de que su argumento, tal como era el modo operativo del llamado bardo de Stratfor-upon Avon, proviene de múltiples y variadas fuentes que, también desplegadas en un amplio arco geográfico, lingüístico y cronológico-temporal, trataron la historia del príncipe danés. La crítica shakespeariana acuerda en que la fuente primordial para el texto inicialmente establecido en 1601 son las *Histoires tragiques*, del francés François de Belleforest (1530-1583), quien a su vez habría tomado el meollo argumental de un historiador y poeta danés del siglo XII, Saxo Grammaticus (1150-1206), referido en su *Historia Danica* o *Gesta Danorum*. Señala al respecto Harold Bloom (2008) que tanto en la crónica de Saxo Grammaticus como en el cuento de Belleforest, el joven príncipe se encuentra amenazado por su perverso tío y finge locura para preservarse en esa

¹ Para Harold Bloom (2008), no obstante, el número total de las obras compuestas por Shakespeare alcanza la cifra de treinta y nueve.

situación de riesgo; también se advierte en los dos precedentes una curiosidad respecto de la grafía del nombre Hamlet, registrado en ambas fuentes como “Amleth” (Bloom especifica que dicho término proviene del antiguo noruego y que designaba a “un idiota o un loco tramposo que finge la idiotez” [p. 487]).

Parece claro que Shakespeare accede al texto a partir de la versión francesa de Belleforest (es muy improbable que conociese la fuente latina del siglo XII). El relato acerca del Amleth del cuento sufre notorias modificaciones en la reescritura de Shakespeare. El rey danés Hamlet en Shakespeare es el rey Horwendil de Noruega en Belleforest (siempre a través de Saxo Grammaticus); Claudio, a su vez, se llama Fengon y ejecuta la misma abominable acción de envenenar a su hermano, el rey, para quedarse con el trono, además de ocupar su lugar en el lecho nupcial junto a Gertrudis (en Shakespeare) o Gerutha (en Belleforest). La semejanzas, en el nivel superficial de la trama, continúan: Amleth/Hamlet finge locura, apuñala a un cortesano, urde la estratagema del intercambio de cartas que en Shakespeare condena a la muerte a Guildenstern y Rosencrantz, entre otros diversos eventos del entramado dramático.

No obstante, allí acaban las similitudes; más allá del hecho de que el príncipe Amleth de Belleforest finalmente mata a Horwendil, vengando por ello a su padre y siendo consecuentemente aclamado como rey noruego –“final feliz” que, claramente, no se produce en la versión de Shakespeare–, existen otras diferencias estructurales, esenciales, que son justamente lo que particulariza a la tragedia de Shakespeare; ello básicamente radicaría en la ambigüedad moral del personaje, quien se debate entre la convicción de ejecutar la venganza –que se asume en el rudo contexto de la monarquía danesa como un mandato sagrado y como un imperativo cultural ineludible– y la actitud retardataria evidenciada en la posposición que la suspende indefinidamente. Indefinidamente, claro está, hasta el momento en que se produce el desenlace sangriento del acto V.

Sería oportuno en este punto de la reflexión remitir al momento en que Hamlet regresa a Elsinor. Ha transcurrido poco más de un mes desde que se produjo lo que casi inmediatamente Hamlet comprobaría que no fue una muerte debida a causas naturales sino, lisa y llanamente, el asesinato de su padre. Asimismo, la Corte se encuentra en los preparativos de la boda que se celebrará entre el nuevo rey, Claudio, hermano y victimario del rey Hamlet, y Gertrudis, su viuda. El príncipe Hamlet no se encontraba en la corte danesa al momento de producirse el deceso del rey ya que estaba en ese entonces estudiando en Alemania, en la Universidad de Witemberg. Allí, en Witemberg, en 1517, Martín Lutero, profesor de teología en esa casa de

estudios, había publicado sus noventa y cinco tesis (también conocidas como *Cuestionamiento al poder y eficacia de las indulgencias*) que provocarán un cisma en la Iglesia católica dando inicio a la Reforma protestante, hecho que impactará significativamente en el curso de la historia de Europa. En el marco de la tragedia de Shakespeare, Witemberg designará, acaso sinecdóticamente, el espacio universitario por antonomasia, la esfera de los estudios superiores que, es de presumir, presenta un horizonte novedoso para el príncipe danés y al que de ninguna manera podría haberse asomado sin transponer las murallas de Elsinor. A raíz de la tan inesperada como devastadora noticia de la muerte de su padre, Hamlet regresa a la corte y, tal como muchos críticos shakesperianos señalan, el contraste por él experimentado entre el primitivo ambiente guerrero al que retorna y el ámbito del que provenía y que se había tornado en su entorno cotidiano, la Universidad, no podía dejar de ser significativa.

Un momento de insoslayable relevancia en relación con el contraste abismal que se plantea entre ambas culturas, la de la Corte y la universitaria, se localiza en la célebre escena en que se produce el encuentro de Hamlet con el fantasma del rey muerto; es en esa coyuntura – al finalizar el acto I y con posterioridad al primer soliloquio en el que el príncipe reflexiona amargamente acerca del temprano casamiento que se producirá entre Claudio y la reina, su madre– cuando la aparición le comunica a Hamlet la versión –podría decirse de primera mano– de cómo se desarrollaron los hechos que condujeron a su muerte; así, con el marco de una helada noche invernal, y sin testigos, ya que los soldados que se encontraban de guardia, estupefactos y horrorizados, se apartan, Hamlet recibe, en un doble movimiento, el testimonio del brutal asesinato de su padre y, consecuentemente, el mandato, irrenunciable, de vengar esa muerte que, asimismo, constituye, también, un magnicidio.

Posteriormente, en la escena II del acto II, se desarrolla un episodio que asume notoria significación, a la luz del razonamiento que aquí venimos esbozando; inmediatamente después del encuentro definitorio con la aparición fantasmal, Hamlet se hace ver con un libro en la mano. En relación con ello, Ricardo Piglia (2005) señala agudamente que, más allá de que el lector pueda legítimamente preguntarse si Hamlet “está realmente leyendo o está fingiendo que lee” (p. 36), lo relevante del hecho es que se muestre ostensiblemente en pose de lectura. Piglia se pregunta por la significación que asume, en ese contexto de la Corte, el hecho de leer. ¿Por qué monta Hamlet esa escena de lectura?² Ante el interrogante planteado, Piglia, propone el siguiente correlato reflexivo:

2 Se ha hablado mucho de la escena teatral incluida en *Hamlet* en razón de la representación urdida por el mismo príncipe en ocasión de la presencia de los cómicos ambulantes en Elsinor; quizás esta situación de la lectura del libro también podría ser decodificada como el germen de una escena dramática en segundo grado.

No sabemos qué libro lee, y tampoco interesa. Más adelante, Hamlet descarta la importancia del contenido. Polonio le pregunta qué está leyendo. “Palabras, palabras, palabras”, contesta Hamlet. El libro está vacío; lo que importa es el acto mismo de leer, la función que tiene en la tragedia (p. 37).

Esta acción, desde la perspectiva aportada por Piglia, podría también ser leída como el engaste que vincula la tradición oracular de la tragedia clásica con la instancia cultural de la lectura solitaria –de inequívoco anclaje en la modernidad–, concebida como ritual de paso, podríamos arriesgar, y en tanto acto de ensimismamiento sustraccional de la lectura individual, proyecta al lector hacia otros mundos, distantes de su coyuntura actual, que la lectura aproxima. Es por ello que Hamlet, en tanto lector (un lector que es también el lector especializado que se constituye en el enclave institucional de la Universidad), podría caracterizarse como “un héroe de la conciencia moderna”, también en palabras de Piglia (p. 37).

Bertolt Brecht (2020), en quien Piglia se apoya, también enfatizará la relevancia de esa coyuntura: el joven estudiante que regresa desde Alemania es un Hamlet radicalmente diferente al que había salido de Elsinor un tiempo atrás. No solo transita los poco más de 500 km que separan la Corte danesa de Witemberg, sino que ese viaje de vuelta implicará trasponer una frontera simbólica mucho más resistente y definitiva. Hamlet está volviendo al entorno arcaico, y hasta brutal, de la Corte desde ese nuevo espacio cultural, la Universidad, que presumiblemente lo ha marcado a fuego, y que le mostrará un cariz antes inadvertido de la vida en Elsinor, con las tensiones que la organizan y los conflictos que allí se manifiestan con extrema ferocidad. De este modo lo señala Brecht:

La época es belicosa. El padre de Hamlet, rey de Dinamarca, ha matado al rey de Noruega en una victoriosa guerra de rapiña. Cuando el hijo de este, Fortimbrás, se prepara para una nueva guerra, el rey de Dinamarca es asesinado por su propio hermano. Los hermanos de los dos reyes muertos, ahora reyes, renuncian a la guerra, con el acuerdo de permitir que las tropas noruegas atraviesen el territorio danés para entregarse a una guerra de rapiña en Polonia. Es en ese momento cuando Hamlet se siente conminado por el espíritu de su belicoso padre a vengar el crimen cometido en su persona. Indeciso algún tiempo de responder a un crimen con otro crimen, y decidido finalmente a marchar al exilio, se encuentra en la costa al joven Fortimbrás, cuando éste se dirige con sus tropas a Polonia.

Conminado del espíritu belicoso de Fortimbrás, regresa Hamlet para asesinar, en una espantosa carnicería, a su padre, a su madre y a sí mismo, abandonando Dinamarca a los noruegos. En este proceso podemos ver cómo este hombre joven, aunque ya un poco entrado en carnes, emplea de un modo notablemente deficiente la nueva razón aprendida por él en la Universidad de Wittenberg. La razón sólo le sale al paso dentro del marco de las rencillas feudales, a cuya época retrocede. Frente a su praxis irracional su razón resulta completamente inservible. La contradicción entre sus meditaciones razonadoras y sus actos sanguinarios le conduce trágicamente a ser su víctima (s. d.).

Es muy interesante el correlato implícito en el último tramo de las palabras de Brecht citadas precedentemente: Hamlet llega transformado a Elsinor, habiendo hecho acopio de la “nueva razón” que Witemberg le ofrecía. No obstante, esa razón, nos dice Brecht, le resulta “completamente inservible”. La conclusión es desoladora: la especulación racional, enfrentada a la praxis política (una política “belicosa”, sugiere Brecht), parece llevar todas las de perder. El propio Hamlet se lo dice a su amigo Horacio: “Hay más cosas en la tierra y en el cielo, / Horacio, de las que tu filosofía pudo inventar” (Shakespeare, 2006, p. 217). Ello parece ser asumido por Shakespeare como tristemente cierto: las luces de la filosofía no parecen tener chance alguna en el tenebroso contexto en que la tragedia se desarrolla, frente a un modo de la política, tan pragmático como despiadado, implacablemente desmenuzado y sistematizado por un célebre escritor florentino, Niccolò di Bernardo dei Machiavelli (o, más simplemente, Nicolás Maquiavelo), unos cincuenta años antes del nacimiento de Shakespeare. El contraste entre estas dos lógicas es experimentado por Hamlet en primerísima persona: la trama de intereses, bajezas, traiciones con que se encuentra al regresar a Elsinor no se parece en nada a las lecturas que frecuentó en la Biblioteca de la Universidad de Witemberg (a no ser, claro, que en algún inadvertido anaquel, hubiese podido encontrarse con algún volumen de *El príncipe*, de Maquiavelo).

El libro que Hamlet muestra estar leyendo en la escena referida anteriormente representa una barrera precariamente interpuesta entre ambos mundos: el organizado alrededor de una perspectiva humanista de la vida, por una parte, y, por otra, un orden en el que prima la lógica de la venganza. El universo de sentidos implicado en la lectura (no la de uno u otro texto puntual, sino la lectura como emblema de una ética alterna) propondrá una alternativa a la *realpolitik* danesa; pero, como vimos, esa alternativa no resultará eficaz. En ese sentido, la actitud vacilante de Hamlet emblemataría, como agudamente lo sugiere Piglia (2005), la proverbial duda del

intelectual; nuevamente, parecería que la “vacilación de los signos” (p. 38) en que el intelectual se pierde dejará a Hamlet, en tanto prefiguración del intelectual moderno, expuesto al avance de aquellos que, en la Corte, no se permiten dudar. Solo en el acto V responderá con los modos de la política –que en este marco son también los de la guerra–; la desmesurada masacre final también evidenciará el fracaso de las matrices conceptuales con que se intentó responder al contexto conflictivo ya que tal resolución dejará al gobierno danés acéfalo y expuesto al avance del invasor noruego.

En este punto, sería oportuno detenernos un momento en las circunstancias que llevaron a la consolidación de la forma del texto que actualmente leemos. Los especialistas acuerdan en que la versión a la que Shakespeare arribó en 1601 –y que fuera representada en julio de 1602 por la Compañía de Chamberlain– sería la que mayormente nutrió el texto de las ediciones contemporáneas. Es interesante hacer una breve consideración en relación con los formatos de edición bibliográfica usuales en la Inglaterra del período isabelino, época en la que vivió y produjo su obra William Shakespeare. El tamaño corriente de los libros resultaba del eficaz aprovechamiento que las imprentas hacían de la hoja de papel estándar, de 20 pulgadas de largo por 15 de ancho (es decir, 50 x 37.5 cm); cuando la hoja era doblada por la mitad, el libro se publicaba en un formato llamado *folio* y cuando era doblada en cuatro partes era conocida como *cuarto*³. Existía también un tercer formato, de circulación más popular, acaso asimilable a las ediciones en rústica actuales, denominado *octavo* y que, como es de suponer, implicaba que la hoja matriz fuese doblada en ocho partes. Rolando Costa Picazo (2007), desde un perspectiva crítica genética, señala que las tragedias de Shakespeare eran comúnmente impresas en *cuartos* y que, puntualmente en el caso de *Hamlet*, se han conservado dos *cuartos*: el de 1603 (Q1) y el de 1604 (Q2).

El Q1, descubierto en 1823, es defectuoso (*foul* o *bad* cuarto); no contiene los soliloquios de Hamlet, por ejemplo. El Q2 es la versión más larga, con 218 líneas más que el F1, suprimidas en éste posiblemente por requerimiento de la reina Ana de Dinamarca, esposa del rey Jaime I e hija de Federico II de Dinamarca. Se dice que objetó referencias a la alta consumición de alcohol de los daneses, e inclusive que se dijera que Dinamarca era una prisión. Muchas de sus objeciones fueron incorporadas luego, en las sucesivas ediciones. El F1, por su parte,

³ La abreviatura que frecuentemente encontraremos en las ediciones de la obra de Shakespeare son Q, para los *cuartos* y F, para los *folios*.

contiene 85 líneas que no aparecen en el Q2. El texto de *Hamlet*, tal cual lo conocemos hoy, es un texto ecléctico que combina material del Q2 y el Fl (pp. IX-X).

Es ampliamente conocido el hecho de que Shakespeare no colocaba entre sus prioridades la finalidad de la producción de un texto pulido o “publicable” –ese texto era el libreto de la puesta teatral o, como se diría desde el metalenguaje propiamente teatral, el llamado “texto literario”⁴ –, hecho por el cual los distintos manuscritos que circularon, tanto en vida de Shakespeare como luego de su fallecimiento en 1616, eran documentos de trabajo utilizados en el contexto de la puesta por el propio director, los apuntadores y los mismos actores. Tales manuscritos presentaban corrientemente una variedad de problemas para los editores ya que en la mayor parte de los casos se trataba de versiones precarias, con un alto grado de provisoria y transcritas apresuradamente sin mayor apego a los detalles; es por ello que podía suceder que se encontrasen omisiones de signos de puntuación y errores tipográficos de toda índole, más allá del hecho de que en la mayor parte de ellas faltasen las acotaciones escénicas. Por otra parte, tampoco en esos manuscritos de base se encuentra la distribución en actos y escenas, estructura que se iría estableciendo y consolidando con el paciente trabajo de quienes estuvieron a cargo de las numerosas ediciones que de allí en adelante se sucederían incesantemente⁵.

Harold Bloom (2008) establece una relación entre *Hamlet* y el *Fausto* de Goethe debido al hecho de que el proceso de composición de ambas obras demandó a sus autores largos años de trabajo, con incesantes reescrituras y sendas reconfiguraciones de los planes generales de ambas obras. De ello podría deducirse que, refiriéndonos puntualmente a *Hamlet*, nos encontraríamos frente al proyecto quizás más ambicioso de William Shakespeare, además de tratarse de su composición más extensa, de aproximadamente 4000 versos, tal como lo mencionamos con anterioridad. Bloom avala tal observación acerca del extendido proceso de escritura de la obra apoyándose en el precedente de una versión primitiva de *Hamlet*, de 1589,

4 Es sabido que en el hecho teatral convergen dos hebras semióticas que le son estructurales: la del *texto dramático o literario* (compuesto generalmente en la forma de diálogos que se articulan y que consta de acotaciones, dispositivo instruccional tendiente al hecho de la representación) y la del *texto espectacular*, es decir, el que se produce en el momento puntual de la realización escénica, o *puesta teatral*, del texto escrito o literario.

5 Costa Picazo (2007) puntualiza que en el caso de *Hamlet* “hubo textos preparados para su representación, con revisiones y correcciones, en 1661, 1772, 1881, 1900, 1925, 1930, 1961 y 1963. A esto debemos agregar las ediciones completas de Shakespeare de los siglos XVII, XVIII y XIX, y finalmente las ediciones eruditas, con anotaciones, del siglo XX, entre las que se destacan las de Arden, Folger Library, New Arden, New Cambridge, Penguin, Swan, Warwick, Yale, etc.” (p. X).

conocida como *Ur-Hamlet*, respecto de la cual subsisten controversias acerca de su autoría (y de la que tampoco se ha conservado manuscrito alguno). Bloom no duda en atribuir su autoría a Shakespeare quien, a lo largo de esos doce años que separan esa primera versión del texto de 1601, se habría convertido en “precursor de sí mismo” constituyéndose a su vez en “el inventor y el gran revisionista de la tragedia de venganza” (p. 509).

Los orígenes de la obra más famosa de Shakespeare son tan nebulosos como confusa es la condición textual de *Hamlet*. Hay un *Hamlet* anterior que el drama de Shakespeare revisa y supera, pero no tenemos esta obra de prueba ni sabemos quién la compuso. La mayoría de los estudiosos cree que su autor es Thomas Kid, que escribió *The Spanish Tragedy* (*La tragedia española*), arquetipo del drama de venganza. Creo sin embargo que Peter Alexander tenía razón en su suposición de que Shakespeare mismo escribió el *Ur-Hamlet*, no más tarde que en 1589, cuando se estaba iniciando como dramaturgo. Aunque la opinión erudita está mayoritariamente contra Alexander en este punto, esta especulación sugiere que *Hamlet*, que en su forma final dio un nuevo Shakespeare a su público, pudo haber estado gestándose en el espíritu de Shakespeare durante más de una década (p. 479).

Desde la perspectiva de Bloom, la existencia o no de esa versión primitiva de *Hamlet* aportaría una variable decisiva en la tarea de establecer el estatuto de lectura crítica de la tragedia, con obvias repercusiones en la consideración crítica de la obra integral de Shakespeare. Habiéndose establecido un consenso amplio entre los estudiosos acerca de la probable existencia de la obra, se instaló en el campo de la crítica a la disputa acerca de la autoría del *Ur-Hamlet*. En caso de haber sido Shakespeare el autor de esa obra, inscrita sin controversias en la forma tópica de la tragedia de venganza, ello habría ejercido una influencia significativa en su campo de producción, impactando tal vez en, por ejemplo, la escritura de *The Spanish Tragedy*, de Kyd, posiblemente el drama más significativo de un género en boga en dicho contexto y que (al modo, quizás, de los *thrillers* actuales) se organizaba a partir de pautas constructivas tópicas y previsibles, no obstante efectivas, todo lo cual la hacía una forma notoriamente requerida por el consumo popular. Luego habría llegado el *Hamlet* de 1601 para deconstruir radicalmente ese género ya consolidado por Kyd de quien, a su vez, Shakespeare habría sido su precursor (tanto como precursor de sí mismo) con ese *Hamlet* tentativo de 1589⁶. Por el contrario, si Kyd hubiera

⁶ *La tragedia española*, cuyo título completo en inglés es *The Spanish Tragedie, Containing the lamentable end of Don Horatio, and Bel-imperia: with the pittifull death of olde Hieronimo*, habría sido compuesta sobre finales de la década de 1580, coincidentemente con la escritura del *Ur-Hamlet* en 1589, por lo cual no es posible establecer cuál de ambas obras habría antecedido en su escritura a la otra.

sido el autor del *Ur-Hamlet*, la disputa por el centro del campo de la producción dramática de la época, habría transcurrido por carriles más previsibles, siendo indefectiblemente Shakespeare quien se habría colocado, con el drama de 1601, en una posición disruptiva, refundando un género ya instalado en el horizonte de expectativas del público teatral de la Inglaterra isabelina, y rompiendo amarrasrompiendo amarras con la tradición de la que Kyd era su portavoz para iniciar lo que Bloom señala como la “tradición de uno” (es decir, la demarcada por una obra no seriada ni serializable en pos de la singularidad formal que plenamente la definirá, en especial en lo que atañe a la producción localizada en el periodo posterior a la escritura de *Hamlet*).

Sea como fuere, el correlato de ambos hipotéticos cursos de esa historia –la historia del texto marchando hacia el encuentro con su forma–, no diferirá en lo esencial de cara al hecho significativo de que *Hamlet* puso en tensión definitoria el género de la tragedia de venganza, promoviendo una resolución que contribuyó a colocar a la obra –y a la propia figura autoral– en un sitio de autonomía estética y centralidad en el canon occidental –apelando nuevamente a términos de Harold Bloom– que no admitiría mayores controversias.

En ese orden, el crítico francés René Girard (1995a) se detendrá en el problema de la venganza en *Hamlet* en tanto especificación del “papel de las violencias colectivas «ciegas» en los asuntos humanos” (p. 347). La teoría de Girard destaca por su notable reflexión acerca de lo que describe como *violencia mimética*, tanto en el contexto de las sociedades primitivas, en las que la violencia se constituye en íntima imbricación con la dimensión de lo sagrado, así como en el ámbito de sociedades contemporáneas como la isabelina, en el caso que nos ocupa. En relación con la tan manida vacilación de Hamlet, Girard propondrá una sorprendente modulación del estatuto de esa ambigüedad moral que durante los cuatro primeros actos de la tragedia mantendrá en suspenso la ejecución del accionar que le es requerido. Frente a la inderogabilidad de la venganza como imperativo político en el contexto de la Corte, Hamlet opondrá, según Girard, una respuesta inusual: la del tedio y el cansancio moral ante un orden dominado por la praxis de la venganza. Tal como también lo plantea Bloom, Shakespeare se haría tributario del escepticismo de Michelle de Montaigne, un contemporáneo suyo, quien pocos años atrás, en 1588, en razón de la publicación del último de la serie de tres volúmenes, había culminado con el plan de escritura de los *Essays*.

El tedio, en ese sentido, en virtud de su instrumentación como denuncia de la irracionalidad de un orden social y político (también estético) que hace de la venganza un modo de actuación validado, verá resignificadas sus polaridades valorativas, asumiendo, para Shakespeare, una

funcionalidad humanista; no ejecutar la acción requerida de la venganza implicará poner en zozobra un orden que le ha atribuido el estatuto de mecanismo institucional en la resolución de los conflictos que frecuentemente ponen en jaque el espacio de la Corona. Así como más arriba señalábamos que *la duda*, frecuentemente escenificada en los soliloquios de Hamlet, evidenciaba la manera suspensiva consustancial al posicionamiento del intelectual moderno quien, en recurrente oscilación entre el impulso de accionar y el examen de las múltiples aristas problemáticas de las razones que impulsan la praxis, el tedio, del mismo modo (y su máscara de locura fingida) se plantearía como respuesta civilizatoria ante el frenesí de la violencia institucionalizada. El pensador rumano (aunque de lengua y cultura francesa) E. M. Cioran (1972) propone una reflexión que convergería, acaso, con las sugerencias de Girard aquí sumariamente relevadas:

262

Idólatras por instinto, convertimos en incondicionados los objetos de nuestros sueños y de nuestros intereses. La historia no es más que un desfile de falsos Absolutos, una sucesión de templos elevados a pretextos, un envilecimiento del espíritu ante lo Improbable. Incluso cuando se aleja de la religión el hombre permanece sujeto a ella; agotándose en forjar simulacros de dioses, los adopta después febrilmente: su necesidad de ficción, de mitología, triunfa sobre la evidencia y el ridículo. Su capacidad de adorar es responsable de todos sus crímenes: el que ama indebidamente a un dios obliga a los otros a amarlo, en espera de exterminarlos si se rehúsan. No hay intolerancia, intransigencia ideológica o proselitismo que no revelen el fondo bestial del entusiasmo. Que pierda el hombre su *facultad de indiferencia*: se convierte en asesino virtual; que transforme su idea en dios: las consecuencias son incalculables. No se mata más que en nombre de un dios o de sus sucedáneos: los excesos suscitados por la diosa Razón, por la idea de nación, de clase o de raza son parientes de los de la Inquisición o la reforma (s. d.).

“Harto de lo sublime y de carnicerías” –continúa Cioran en una reflexión que parecería a la medida del conflicto que abruma al príncipe danés–, profundamente asqueado, Hamlet quizás anhele “un aburrimiento provinciano a escala universal, con una Historia cuyo estancamiento sería tal que la duda se dibujaría como un acontecimiento” (s. d.), dicho esto con las palabras tan lúcidas como desoladoras de Cioran. Por otra parte, tal como lo plantea Girard (1995a), para que el acto de la venganza pueda ser viabilizado, debe mediar la convicción acerca de “la

justicia de la propia causa”; colocándose en la situación puntual de Hamlet, debería apoyarse en la creencia sin fisuras acerca de “la inocencia de la víctima a la que se pretende vengar”, es decir, del rey Hamlet, ya que “si la primera víctima es un primer asesino, quien intente vengarlo corre el riesgo de descubrir la circularidad de la venganza” (p. 348). En otro ensayo, en este caso dedicado a la figura mítica de Edipo, Girard (1995b) propondrá lo que sigue:

El mecanismo de la violencia recíproca puede describirse como círculo vicioso; una vez que la comunidad ha penetrado en él, ya le resulta imposible la salida. Cabe definir este círculo en términos de venganza y de represalias; cabe dar de él diferentes descripciones psicológicas. Mientras exista en el seno de la comunidad un capital acumulado de odio y desconfianza, los hombres no dejan de vivir de él y de hacerlo fructificar. Cada uno se prepara contra la probable agresión del vecino e interpreta sus preparativos como la confirmación de sus tendencias agresivas. De manera más general, hay que reconocer a la violencia un carácter mimético de tal intensidad que la violencia no puede morir por sí misma una vez que se ha instalado en la comunidad (pp. 89-90).

Hamlet intentará sustraerse denodadamente al “frenesí mimético que conduce el asesinato” (p. 356) pero, finalmente, el baño de sangre del acto V evidenciará el triunfo de la barbarie. Por ello, para Girard, *Hamlet* no solo no es una tragedia de venganza,⁷ sino que, por el contrario, la escenificación textual de la trama organizada por los dilemas del protagonista conduciría a una lectura de *Hamlet* como “una obra contra la venganza” en la que, más allá de respetar en un estrato de superficie las convenciones del género, en un nivel profundo sabotea sistemáticamente los tópicos dramáticos convencionales (p. 367).

La vacilación singulariza a Hamlet; la venganza finalmente concretada, no. Es más, el Hamlet de los primeros cuatro actos asumiría, según Girard (1995a), una caracterización de índole crística, por el hecho de sustraerse a la reciprocidad violenta condenada por los Evangelios a través del mandato de renunciar “a las represalias y a la venganza bajo todas sus formas” (p. 361); asimismo, tal renuncia asume en Hamlet un sesgo estratégico, entendiendo a la noción

7 Girard (1995a) establece un sutil correlato entre las motivaciones del protagonista de la tragedia y su autor en relación con el tópico de la venganza, ya que “lo que el héroe siente en relación con su acto de venganza, el creador lo siente en relación con la venganza como motor dramático” (p. 349).

de *estrategia* en el sentido de un posicionamiento que permita a los seres humanos “postergar indefinidamente su venganza sin renunciar jamás a ella” (p. 364)⁸.

Así como Shakespeare, bajo la fachada de una tragedia de venganza, estaría, en realidad, impugnando esa forma estética y el imperativo ético vehiculizado en ella, del mismo modo, sugiere Alessandro Baricco (2005), “los griegos, en la *Iliada*, nos habían legado, entre las líneas de un monumento a la guerra, la memoria de un obstinado amor a la paz” (p. 181). Los héroes de la *Iliada* también, en una estrategia afín a la de Hamlet, buscarán dilatar esos momentos en que, entre una y otra batalla, simplemente *hablan*, olvidándose de que pronto será preciso regresar a la lid sangrienta:

Son asambleas que nunca se terminan, debates infinitos, y uno deja de odiarlos sólo cuando empieza a comprender en el fondo de qué se trata: son su manera de posponer lo más posible la batalla. Son Sheherezade, salvándose mediante el relato. La palabra es el arma con que congelan la guerra. Incluso cuando están discutiendo cómo hay que hacer la guerra, mientras tanto no la están haciendo; y ésta es, también, una manera de salvarse. Todos ellos son condenados a muerte, y están haciendo que su último cigarrillo dure una eternidad. Y se lo fuman con las palabras (p. 182).

No obstante, fatalmente, llegará la hora de volver al combate y allí se transformarán en “héroes ciegos, olvidados de cualquier escapatoria, fanáticamente entregados a su deber” (p. 182). Y para Hamlet llegará el acto V. Y ya no habrá vuelta atrás. Solo quedará la palabra de su amigo Horacio, testigo del desenlace luctuoso de los hechos, para transmitir a las venideras generaciones humanas las nobles razones de Hamlet naufragando en una batalla atrozmente perdida.

⁸ Añade Girard (1995a) lo siguiente: “igualmente aterrorizados por las dos soluciones extremas que se les ofrecen, la venganza total y la ausencia total de venganza, siguen viviendo el mayor tiempo posible en la tierra de nadie de la disuasión recíproca” (p. 364).

Bibliografía

- Baricco, A. (2005). Otra belleza. Apostilla sobre la guerra. En *Homero, Ilíada* (pp. 179-187). Barcelona: Anagrama.
- Bloom, H. (2008). Hamlet. En *Shakespeare: La invención de lo humano* (pp. 479-538) (T. Segovia, trad.). Bogotá: Norma.
- Brecht, B. (2020). *Pequeño órganon para el teatro*. México: UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.
- Cioran, E. M. (1972). *Breviario de podredumbre* (F. Savater, trad.). Madrid: Taurus.
- Costa Picazo, R. (2007). Introducción. En W. Shakespeare, *Hamlet* (pp. VII-XVI). Buenos Aires: Colihue.
- Girard, R. (1995a). La venganza bastarda de Hamlet. En *Shakespeare: Los fuegos de la envidia* (pp. 346-370). Barcelona: Anagrama.
- Girard, R. (1995b). Edipo y la víctima propiciatoria. En *La violencia y lo sagrado* (pp. 76-96). Barcelona: Anagrama.
- Piglia, R. (2005). El caso Hamlet. En *El último lector* (pp. 36-38). Barcelona: Anagrama.
- Shakespeare, W. (2006). *Hamlet* (M. Conejero Dionís-Bayer y J. Talens, trads.). Madrid: Cátedra (Ed. bilingüe).

Cómo citar este artículo:

Zampini, F. H. (2022). *Hamlet o la racionalidad del tedio*. *AVANCES*, (31), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37698>.

Una aproximación al espacio y el tiempo en la modernidad colonial

An approximation to the space and time in the modernity coloniality

Juan Arrieta

Universidad Nacional de Córdoba

Córdoba, Argentina
juan.arrieta@unc.edu.ar

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/5wlfiom94>

Resumen

Este ensayo propone una reflexión acerca de diferentes conceptualizaciones del espacio y el tiempo en nuestro mundo moderno, desde el dominio estético a las objetivaciones cartográficas y las formalizaciones filosóficas. Estas configuraciones constituyen los productos simbólicos de determinadas estructuras de conocimiento que se objetivaron en una multiplicidad de representaciones cognitivas formalizadas, de manera acabada, en el imaginario del capitalismo moderno/colonial.

Palabras claves

Espacio, Tiempo, Epistemología, Modernidad/Colonialidad



Abstract

The essay proposes a reflection about different conceptualizations of space and time in our modern world, from aesthetics sphere to the cartography and philosophies formalizations. These configurations conform the symbolic products of cognitive structure that look at a multiplicity of cognitive representation to organize the capitalism modern/coloniality imaginary.

Key words

Space, Time, Epistemology, Modernity/Coloniality

En el lenguaje, en la religión, en el arte, en la ciencia,
el hombre no puede hacer más que construir su propio universo simbólico
que le permite comprender e interpretar, articular y organizar,
sintetizar y universalizar su experiencia
E. Cassirer (1968)

En *Antropología filosófica*, Ernest Cassirer (1968) dice que el espacio y el tiempo “constituyen la urdimbre en que se halla trabada toda realidad”, afirma incluso que no podríamos “concebir ninguna cosa real más que bajo las condiciones de espacio y tiempo”, y que para aprehender estas nociones y su experiencia en nuestro mundo moderno, deberíamos seguir una “vía indirecta”. Es decir, analizar “las formas de la cultura”, para recién allí poder descubrir su “carácter verdadero” (p. 40). En esta línea de razonamientos, intentaremos aproximarnos en forma crítica a una serie de conceptualizaciones y percepciones del espacio –principio primero de diferenciación del mundo moderno– en tanto productos simbólicos de estructuras de conocimientos (Bourdieu, 2015) que emergen de ciertas condiciones objetivas. Estas estructuras de conocimiento se formalizaron en un orden de representaciones en la conciencia occidental, que condujeron, y aún lo hacen, a cierto tipo de relación con la “naturaleza”, el tiempo, la experiencia, la diferencia cultural, la estética, y cuya expresión más acabada encontramos en el imaginario del capitalismo moderno/colonial.

El geógrafo inglés David Harvey (2012), ha propuesto tres nociones distintas para conceptualizar el espacio, que desde su perspectiva se deberían constituir en los fundamentos de toda producción de conocimiento geográfico. En primer lugar, la conceptualización de un “espacio absoluto”, que ha tenido gran importancia para la historia de la geografía y larga permanencia en el pensamiento occidental, a la cual aludiremos en este trabajo a través de las nociones de Newton, Descartes, Kant y Hegel. Allí el espacio es “algo fijo y conocido” que se va a constituir en el “marco dentro del cual ocurren procesos” y, por tanto, está separado del tiempo, que implica la dimensión de la “transformación y el desenvolvimiento”. Esta definición permite precisar fácilmente a los individuos a partir de su lugar en un “espacio absoluto” y en un “tiempo absoluto” (p. 13). Debemos notar que la ausencia de un lugar en el “espacio absoluto”, es decir, estar por fuera de la conceptualización de este espacio implica también un no-lugar en tanto ausencia de “ser”, que es algo ya más complejo, y en lo cual nos vamos a introducir más adelante. El “espacio absoluto” es susceptible, por otra parte, de “ser representado matemáticamente”, lo

cual lo lleva a la posibilidad de erigirse en tanto un espacio de control físico y define, por cierto, los derechos de propiedad y de territorio. Es, como puede suponerse, el espacio del Estado y de la Nación.

Otra de estas ideas es la de un “espacio relativo”, que está asociada, dice Harvey (2012), principalmente con las investigaciones de Einstein, para quien el espacio no puede ser separado del tiempo. Dentro de esta conceptualización “relativa”, la comprensión de la existencia no se da en la forma de un individuo en tanto dominio de un lugar estático, sino como “algo que está sucediendo”, dice, y donde cobra importancia la “naturaleza del medio” a través del cual nos conectamos con otros y constituimos el espacio en movimiento, en proceso (Harvey, 2012, p. 14). En esta concepción el espacio es también tiempo. La comprensión de la fluidez y la circulación del capital en la época moderna requiere, por ejemplo, de una definición relativa del espacio.

Un tercer sentido del espacio y el tiempo es aquel que Harvey define como “relacional”. Esta definición relacional, dice, se asocia con la filosofía de Leibniz, quien tuvo la visión de que “el espacio y el tiempo no existen fuera de ciertos sucesos”. Es decir, que existen procesos de producción del espacio y el tiempo. Harvey, se va a preguntar entonces por la naturaleza de estos procesos de producción, por ejemplo, aquellos que conforman nuestro mundo espacio-temporal a través de los mercados financieros: “¿En qué grado, hasta qué punto el espacio-tiempo está siendo creado por estos procesos? Consideren la circulación del capital: ¿Qué tan rápido se da y hacia dónde?” (Harvey, 2012, p. 15). Pero la respuesta a esta pregunta no se resuelve en una conceptualización unitaria, ya que mientras ocupamos un lugar en un espacio absoluto, el mismo espacio puede ser definido a través de un medio de composición en un espacio relativo que, a su vez, también está afectado por la construcción de un espacio relacional, por ejemplo, el de la circulación de bienes monetarios. Entonces, dice, debemos admitir que los “distintos procesos crean distintas temporalidades espaciales”, por tanto, el “espacio y el espacio-tiempo”, deberían entenderse en la misma unidad de la “tensión dialéctica” entre estos conceptos (Harvey, 2012, p. 17).

En su estudio sobre la transformación en la concepción del espacio y el tiempo, (Harvey, 1998) señala que el dominio sobre el espacio se constituyó históricamente en una fuente principal de “poder social” sobre la vida cotidiana. Es necesario, por esto, investigar la forma en que este poder espacial se articuló con el control sobre el tiempo y con las formas del poder social. La hegemonía ideológica y política en una sociedad implica, en gran medida, entonces, la capacidad de controlar el contexto espacial y temporal de la experiencia.

Del espacio orgánico al espacio simbólico

De esta forma, intentaremos trazar algunas líneas históricas que nos permitan conceptualizar el proceso de construcción de ciertas estructuras de conocimiento, formas simbólicas, que condujeron a la conceptualización de algunas nociones del espacio y el tiempo en la época moderna, y que confluyeron en la matriz moderna/colonial de poder. En la obra ya mencionada, Cassirer (1968) advierte que “existen tipos fundamentalmente diferentes de experiencia espacial y temporal”, y que no todas estas experiencias y sus objetivaciones se encuentran en un mismo nivel, puesto que concurren: “capas más bajas y más altas dispuestas en un cierto orden” (p. 40). En este plano, las capas más bajas pueden ser descritas como de un “espacio y tiempo orgánicos”, experimentado por los organismos más básicos que perciben un ambiente de adaptación, es decir, un reconocimiento del espacio a partir de su interacción para sobrevivir.

En el caso de los "animales superiores", nos encontramos ya con una nueva experiencia del espacio que Cassirer designa como un “espacio perceptivo”, el cual no implica un mero dato sensible, sino que concierne a un compuesto complejo que contiene “elementos de los diferentes géneros de experiencia sensible, óptica, táctil, acústica y kinestésica”. A la hora de pensar en el hombre, debemos considerar, en cambio, un “espacio abstracto” o “simbólico”. Sin embargo, agrega, los filósofos se han encontrado con las mayores dificultades al intentar “explicar y describir la naturaleza real del espacio abstracto o simbólico” (Cassirer, 1968, pp. 40-41).

La aprehensión del “espacio abstracto” implicó la puesta en funcionamiento de un proceso mental, que involucró la conformación de unas estructuras de conocimiento en un proceso cultural que permitió la apertura a nuevos campos del saber y, sobre todo, a una nueva “vida cultural”. Según Cassirer, uno de los descubrimientos más importantes del pensamiento griego fue el de la existencia de un espacio abstracto. En la epistemología moderna, dice, es recién Newton quien conceptualizó de una manera completa el espacio abstracto advirtiendo además la impropiedad de confundir entre el “verdadero espacio matemático” y el proveniente de nuestra propia “experiencia sensible”. En la argumentación de Newton, el espacio abstracto no halla su fundación en una “realidad física”, allí los puntos y líneas que se encuentran no son ya “objetos físicos (...) sino símbolos de relaciones abstractas” (1968, p. 42).

La afirmación de que los elementos que delimitan y pueblan el espacio abstracto sean, según Cassirer, “símbolos de relaciones abstractas”, tiene para nosotros la mayor importancia, ya que

la abstracción simbólica indica el proceso mental y el trasfondo cultural en el cual se ponen en funcionamiento las estructuras de conocimiento necesarias para la constitución de la “cosa”, lo “ente”, a través de la operación de la conciencia. Se muestra allí, entonces, pensamos, un aspecto fundamental de la epistemología moderna, puesto que si estos “símbolos de relaciones abstractas” ocupan ahora el lugar de lo real, lo verdadero, el sentido mismo del “término verdad requerirá inmediatamente una redefinición”. Debemos recordar que en *La época de la imagen del mundo*, Heidegger (1958) dice que la metafísica fundamenta todas las manifestaciones de una época histórica al fundar su “figura esencial” a través de una determinada “interpretación del ente y de una determinada concepción de la verdad” (p. 16).

En el proceso de configuración del espacio abstracto no encontramos ya “la verdad de las cosas” sino “la verdad de proposiciones y juicios”, es decir, propiedades exteriores, descriptas tanto por la ciencia como por la estética en su versión renacentista. Una ciencia y una estética del objeto. Este trayecto, este “desenvolvimiento”, dice Cassirer (1968), nos aporta una “visión del verdadero carácter y de la tendencia general de la vida cultural humana” (p. 42). La afirmación respecto al “verdadero carácter” y a esta “tendencia general” indicaría, para nosotros, más que un aspecto de la “vida general humana”, algunas particularidades del desarrollo de la cultura moderna/colonial que se objetivó en una conciencia de dominio sobre el espacio-tiempo.

Cassirer señala, en una terminología que encontramos eurocéntrica y vetusta, que en las condiciones de la “sociedad primitiva”, la noción de un “espacio abstracto” es casi inexistente y emerge más que nada un “espacio de acción” que, centrado en “intereses y necesidades”, está asociado a un espacio práctico, mezclado con “sentimientos personales o sociales concretos, con elementos emotivos”. En la medida en que este espacio es conceptualizado para la ejecución de actividades técnicas, no difiere en su estructura del nuestro. Pero cuando el mismo espacio se convierte en materia de representación y de pensamiento reflexivo, aparece una diferencia radical de “cualquier versión intelectualizada”, puesto que la “idea del espacio del hombre primitivo, aun cuando esté sistematizada, se halla vinculada sincréticamente con el sujeto”, es una “noción mucho más efectiva y concreta”, no es algo “objetivo, mensurable y de carácter abstracto” y está “arraigado en lo concreto y sustancial” (Cassirer, 1968, pp. 42-43).

En esta clasificación, que Cassirer enuncia como un “espacio práctico” y donde el espacio se halla relacionado “sincréticamente con el sujeto”, es imposible el pasaje hacia una conceptualización teórica o científica similar, por ejemplo, al “espacio geométrico”, “en el cual han sido suprimidas todas las diferencias concretas de nuestra experiencia sensible

inmediata”, es decir, lo “visual, táctil, acústico u olfativo”. El “espacio geométrico” se abstrae para su concreción de toda “la variedad y heterogeneidad que nos es impuesta por la naturaleza dispareja de nuestros sentidos”, y nos coloca frente a un “espacio homogéneo, universal” (1968, p. 43). El espacio abstracto desconoce, entonces, la dimensión temporal de la experiencia y remite, por tanto, a un constructo formalizado por requerimientos que son ajenos al mundo práctico de “intereses y necesidades”. Es por ello que recién a través de la conceptualización de este espacio abstracto, el hombre pudo llegar al “concepto de un orden cósmico único, sistemático”, racional (p. 43).

El espacio abstracto y el objeto

La representación del espacio en general y de las “relaciones espaciales” implica una serie de disposiciones culturales y desarrollos mentales que son enteramente diferentes al conocimiento práctico de la cosa. Según Cassirer (1968), para poder “representar una cosa” no alcanza con la posibilidad de “manejarla de la manera adecuada”, lo que podríamos denominar como su uso práctico, sino que debemos tener un cierto dominio cognitivo, abstracto, subsidiario de un desarrollo simbólico que posibilite una “concepción general del objeto”. Poder mirarlo desde “ángulos diferentes”, encontrar y establecer sus “relaciones con otros objetos”.

En la perspectiva epistemológica kantiana, en tanto desarrollo de la racionalidad científica moderna, el dominio abstracto del concepto, el objeto, es el momento en el cual la multiplicidad de la experiencia sensible es superada para encontrar su unidad sintética. Es decir, que el objeto mismo no puede ser interpretado más que en la “unidad formal de nuestra conciencia” a través de mecanismos cognitivos que posibiliten por medio de representaciones una “síntesis de lo múltiple”. El conocimiento del objeto, y su figuración abstracta, es posible entonces cuando la “vida cultural” ha desarrollado las estructuras de conocimiento necesarias para producir la unidad sintética de la multiplicidad de la experiencia.

Cassirer dice que estas estructuras cognitivas están vinculadas a la “racionalidad científica”, un producto “verdaderamente tardío y refinado”, que en su sentido más específico no tuvo existencia antes de los grandes pensadores griegos. Esta concepción primera sobre el conocimiento fue olvidada durante muchos años para ser luego redescubierta en la época

del Renacimiento, a partir del cual su triunfo pareció “ser completo e indiscutible”. Agrega además, que no “hay ningún otro poder en nuestro mundo moderno que pueda ser comparado con el del pensamiento científico”, puesto que se considera como la “consumación de todas nuestras actividades humanas”: la “ciencia es la que nos proporciona –dice– la seguridad de un mundo constante”, una constancia traducida en la conceptualización de un espacio y un tiempo continuos, inteligibles y representables a través de leyes generales, única forma de colocarlos bajo el dominio de la conciencia (Cassirer, 1968, p. 178).

En este sentido, la posibilidad de determinar y racionalizar la posición de un objeto y la representación de sus propiedades dentro de un espacio concebido en tanto conjunto de “relaciones simbólicas”, abstractas, permite dominar también desde un único punto de vista en la abstracción de la conciencia, la totalidad simbólica que concierne al objeto y al espacio abstracto. Pero si el dominio del espacio abstracto tuvo como condición de posibilidad el desarrollo del proceso cultural y mental, que llevó a la conceptualización de un “orden cósmico único”, implicó asimismo la aprehensión y el dominio de una determinada representación de lo Humano que coincidió con la totalidad del logos moderno/colonial. Esta aprehensión de las estructuras cognitivas implicó de esta manera la apropiación de lo diferente y heteróclito para modelarlo e incorporarlo en forma subordinada en la conciencia occidental. Esta operación significó la expulsión del espacio humanizado de lo distinto e irreductible y, por cierto, clasificado como lo no totalmente Humano.

Por cierto, en los debates de Valladolid –desarrollados entre 1550 y 1551– frente a las argumentaciones humanistas de Bartolomé de las Casas, Juan Ginés de Sepúlveda conceptualizó al sujeto americano en tanto “hombrecillos”, “homúnculos” no participantes en su integridad de la humanidad de lo Humano. Los esquemas de percepción que utiliza allí Sepúlveda para construir una representación del “otro” americano están conformados a partir de un proceso cultural que trasciende la vida práctica del hombre, su multiplicidad, y que abarca el “universo entero” para determinar a partir de allí y en el mismo movimiento, la humanidad de lo Humano y su negación.

Según Cassirer, el desarrollo de este proceso cultural en la historia de la cultura se inició, en un primer momento, “con la astronomía babilónica”, en donde encontramos por primera vez una conciencia que “trata de abarcar el universo entero en una visión comprehensiva”. Cassirer argumenta allí que el progreso realizado por los babilonios debe entenderse a partir de la

irrupción de un elemento más fundamental: el “descubrimiento y uso de un nuevo instrumento intelectual”, el álgebra simbólica que, aunque será considerada como algo simple y elemental por los desarrollos posteriores, contenía una concepción nueva y extraordinariamente fecunda que posibilitaría ir configurando las estructuras de conocimiento necesarias para abordar finalmente la “conquista intelectual del espacio y el descubrimiento de un orden cósmico”, un “sistema del universo” (p. 45). Una nueva legalidad del orbe que conectó la aprehensión del espacio abstracto con el dominio del espacio y el tiempo emergentes de la experiencia, así como la reducción de la heterogeneidad de la totalidad de lo humano.

El Renacimiento y la perspectiva: el dominio del espacio y la estética del objeto

Estas observaciones tienen particular importancia para nuestra argumentación, puesto que la forma simbólica de la perspectiva renacentista se desprende de la línea de desarrollo que condujo a la consolidación de un orden cósmico único a partir de la formalización del espacio abstracto en la geometría. Así, el logro de un espacio estético abstracto, uniforme, homogéneo, universal es concomitante con la formalización simbólica en la conciencia occidental de una nueva legalidad del universo.

Debemos recordar que la emergencia del “espíritu científico”, que modeló la subjetividad moderna y que instauró los nuevos lenguajes simbólicos que expresaron esa “unidad y legalidad del universo”, se produjo entre el siglo XV y XVI, y a partir del empirismo, el racionalismo, la Reforma, el “descubrimiento” de América y la concepción heliocéntrica del mundo. En este momento se produjo también lo que Bachelard (1972) denomina como una regresión en la autonomía del lenguaje, que quedará relegado al estatuto de “instrumento”. Esta instrumentalización del lenguaje conducirá a que sus objetivos específicos estén no ya en el centelleo del verbo divino, sino en la traducción de un mundo de experiencias múltiples y acontecimientos enigmáticos, en espacios lejanos, a la claridad y la transparencia de la comunicación, y su reducción a una conciencia lingüística sintética y única. En el caso del Imperio español, con la Gramática de Antonio de Nebrija, el espacio lingüístico será concebido

en tanto una herramienta de subordinación de la diferencia lingüística y de homogeneización cultural, de colonización del imaginario y de dominio sobre el otro americano¹.

La historiadora de la religión especializada en el Islam, Karen Armstrong (2002), señala que desde el siglo XVI, Occidente se ha desarrollado a partir de dos esferas de poder. La primera transformación que indica Armstrong se encuentra principalmente en el dominio económico, que llevó a “reproducir sus recursos en forma indefinida” y está asociada al colonialismo. La segunda transformación, que deviene de un proceso anterior y concomitante, es epistemológica y está asociada al Renacimiento, tanto en el área de la ciencia y el conocimiento como en el arte y en la producción y el control del sentido histórico. Esta transformación en el dominio del conocimiento otorgó a los europeos un control sobre el medio ambiente, el espacio natural y la “vida humana”, que nadie antes había obtenido².

276

Harvey (1998) propone la noción de “compresión espacio-temporal”, para referir a los momentos históricos en que se desarrollan “procesos que generan una revolución de tal magnitud en las cualidades objetivas del espacio y el tiempo”, que nos llevan a modificar “nuestra representación del mundo”. Harvey agrega que la experiencia de una “compresión espacio-temporal” es perturbadora, a veces “profundamente subversiva” y, entonces, capaz de provocar una “gran diversidad de reacciones sociales, culturales y políticas” (p. 267). Harvey señala, además, que en el Renacimiento asistimos a una “reconstrucción radical de las perspectivas del tiempo y el espacio en el mundo Occidental” (p. 270). El período de “descubrimientos” amplió los conocimientos sobre un mundo ahora realmente vasto que “de una u otra forma debía ser reconocido y representado”, e indicó fundamentalmente que el “globo era finito y cognoscible en potencia” (p. 271).

En el orden de la representación estética, la formalización de las reglas de la “perspectiva”, desde mediados del siglo XIV con Giotto y Duccio y luego en el siglo XV con Brunelleschi y

1 Debemos señalar que en el momento en que estos desplazamientos están ocurriendo, y cuando la concepción científico-matemática se instala con fuerza en la construcción instrumental de la conciencia europea moderna, en el ámbito de la literatura aparece en forma repetitiva la idea de “tormenta”, en las crónicas, en las obras de Shakespeare o en el cancionero Mexicano (Gruzinski, 2000); la idea de “utopía”, en las leyendas sobre la abundancia americana; y la desmesura y el exceso, en la imaginación estética en Rabelais. Son las figuraciones literarias de un devenir, un resto, de lo que esta misma racionalidad no puede controlar.

2 De acuerdo con Armstrong (2002), hasta el siglo XVI, el orden mundial era policéntrico y no capitalista, es decir, que la matriz moderna/colonial del poder no había sido aún impuesta, y la diferencia imperial y colonial aún no había tomado el lugar de hegemonía en las relaciones de poder, económicas y epistemológicas, que adquirió luego.

Alberti, va a dominar las prácticas del arte y la arquitectura hasta comienzos del siglo XX. Este logro fundamental del Renacimiento, dice Harvey, modeló las “formas de ver durante cuatro siglos” y se trasladó rápidamente a las técnicas cartográficas de aprehensión y representación del espacio.

Erwin Panofsky (1973) notaba que la expresión “*item perspectiva*”, que utiliza Durero para circunscribir un poco figurativamente sus estudios, significa fundamentalmente “mirar a través”. Panofsky, en cambio, hablará de una “intuición perspectiva” del espacio, allí donde no solo los objetos aparezcan representados en el clásico “escorzo”, sino donde todo el cuadro se halle transformado en una “ventana” a través de la cual “nos parezca estar viendo el espacio”. Esto es, donde la “superficie material pictórica” sobre la que adquieren volumen las formas de las “diversas figuras o cosas dibujadas” es “negada como tal y transformada en un mero plano figurativo”, es decir, un plano sobre el cual y a través del cual se proyecta un “espacio unitario que comprende todas las diversas cosas” (p. 11).

El cuadro es entendido así como la intersección de una “pirámide visual”, formada al considerar el centro visual como punto central conectado en forma preeminente con los “diferentes y característicos puntos de la forma” del espacio pictórico. En el cuadro así obtenido, todas las líneas de profundidad que van del ojo a la cosa, se encuentran en lo que llamamos “punto de vista”, “determinado por la perpendicular que va del ojo al plano de proyección” (p. 12). La construcción del punto de vista central en el espacio perspectivo presupone, de esta manera, dos hipótesis que niegan la percepción psicofisiológica del espacio fenoménico para abstraerse de la multiplicidad de la experiencia: postula, primero, que miramos con un único ojo inmóvil y, luego, que la intersección plana de la pirámide visual, lo que se va a constituir en el cuadro, debe considerarse como una reproducción adecuada de nuestra “imagen visual”. Es decir, que el punto de vista central en el espacio perspectivo constituye una “abstracción de la realidad”, su negación, para tender hacia un espacio racional, absoluto, infinito y homogéneo.

La estructura de nuestra percepción psicofisiológica desconoce, por cierto, el concepto de infinito puesto que nos encontramos limitados siempre por las mismas facultades perceptivas y por un espacio definido. En la totalidad del espacio abstracto, al contrario, los elementos y los puntos que encierra son simplemente señaladores de posición, indicadores funcionales que no tienen identidad ni contenido propio fuera de esta relación de posición. Es decir, son “índices de relaciones simbólicas”, según Cassirer (1968), contenidas en una totalidad definida por la razón.

El espacio perspectivo, entonces, al constituirse a través de índices de relaciones simbólicas, agota todas las posibilidades del ser en la misma trama de estas relaciones recíprocas entre los puntos que lo constituyen y que limitan su sentido. Por tanto, está constituido por un “ser funcional, no sustancial”, aunque contiene esa apariencia, puesto que su homogeneidad vinculada a la identidad de su estructura de relaciones –fundada en el “conjunto de sus funciones lógicas” (siempre igual a sí mismo)–, que conforma tanto su “determinación ideal” como su sentido pleno (Panofsky, 1973, p. 14). Es decir, que no contiene más sentido que el impuesto por la totalidad que lo limita y lo define. Esta afirmación hace que Panofsky (1973) defina el espacio homogéneo, geométrico, como aquel en el cual, “desde todos los puntos (...) pueden crearse construcciones iguales en todas las direcciones y en todas las situaciones” (p. 14). El espacio absoluto de la mismidad y la exclusión de lo diferente, matemático puro, que niega la vivencia inmediata y sensible, la multiplicidad de la experiencia.

Tenemos entonces, por primera vez en la historia moderna del espacio pictórico, lo que Panofsky llama como un *quantum continuum*, un espacio ilimitado, infinito y organizado en torno a un punto de vista elegido por la voluntad humana. Es el triunfo del pensamiento abstracto, que rompió con la visión aristotélica del mundo y con la concepción de un cosmos construido en torno a la tierra, pero que necesitaba un nuevo concepto de la infinitud para sentirse lo mismo amparado por el Dios, y lo encontraba realizado en la realidad empírica. Es, por otra parte, el momento en que el hombre se está despegando de un cosmos viviente y de una temporalidad cíclica, vinculada a la naturaleza (Heidegger, 1958). En el siglo XVI, Giordano Bruno va a enunciar esta concepción del espacio, que luego desarrollará el cartesianismo y el kantismo, en el marco de una conceptualización mecanicista del universo que será el fundamento, dice Ilya Prigogine (1983), de la ciencia moderna por varios siglos³.

³ “El universo es, por lo tanto, uno, infinito e inmóvil. Una, digo; es la posibilidad absoluta, uno el acto, una la forma del alma, una la materia o el cuerpo, una la cosa, uno el ser, uno lo máximo y lo óptimo, lo que no admite comprensión y, aun, eterno e interminable, y por eso mismo infinito e inacabable y, consecuentemente, inmóvil. No tiene movimiento local, porque nada hay fuera de él que pueda ser trasladado, entendiéndose que es el todo. No tiene generación propia, ya que no hay otra cosa en la que pueda desear o buscar, entendiéndose que posee todos los seres. No es corruptible, ya que no hay otra cosa en la que pueda tornarse, entendiéndose que él es toda cosa. No puede disminuir ni aumentar, entendiéndose que es infinito, y, por consiguiente, aquello a que nada puede añadirse y nada substraerse, ya que el universo no tiene partes proporcionales. No es alterable en ninguna otra disposición, porque no tienen nada externo por lo que pueda surgir y a través de lo cual pueda ser afectado” (Bruno en Prigogine, 1983, p. 8).



Imagen 1. Giotto di Bondone. (1305) *La Fe*. [Fresco].
Cappella degli Scrovegni. Padova. Italia. 120cm x 55cm

Prigogine dice que de la concepción de Bruno se derivaran los elementos básicos del concepto mecanicista del mundo, “sustancias inmutables, átomos, moléculas o partículas elementales” y la “locomoción”, el movimiento en el espacio, fundamental en la definición del dinamismo cultural moderno (p. 8). A partir de la postulada unidad del universo de Bruno, es inteligible para nosotros la idea de Panofsky (1973) respecto a que la “tendencia moderna” presupone siempre una “unidad superior”, abstracta y una “orientación”, que está “más allá del espacio vacío y de los cuerpos observados a través de estos presupuestos”. De hecho, los fundadores de la concepción del “espacio moderno perspectivo”, agrega Panofsky, son Giotto y Duccio, los dos grandes maestros que lograron sintetizar el arte gótico y bizantino, con toda su carga religiosa y mística (p. 36).

Hemos seleccionado dos obras de Giotto que muestran los inicios del espacio estético de la perspectiva.

En ambas pinturas aparece ya el trabajo con el volumen de los cuerpos que induce, en la totalidad del cuadro, a una percepción de la profundidad del espacio pictórico, algo que es más evidente en la primera obra, *La Fe* (1305), que asemeja, podríamos pensar, una escultura y en la que se observa una apertura al espacio



Imagen 2. Giotto di Bondone. (1305) *El entierro del Cristo*. [Fresco]. Cappella degli Scrovegni. Padova. Italia. 200cm x 185cm

infinito prefigurado en el Dios. Gombrich (1999) dice que Giotto logró trasladar a la pintura las figuras llenas de vida de la escultura gótica, el “escorzo de los brazos”, el “modelado del rostro”, las “profundas sombras en los flotantes pliegues del ropaje”, y agrega, “no se había hecho nada semejante desde hacía mil años”. Giotto redescubrió con experticia “el arte de crear la ilusión de profundidad sobre una superficie plana” (p. 201).

La segunda obra, *El entierro del Cristo* (1305), describe el lamento por la muerte del Cristo, que representa la escena bíblica del Evangelio de Juan –por ello aparece allí Juan con los brazos extendidos, expresando su dolor– y condensa cuestiones importantes: aunque los trazos no son ya rígidos, persiste una línea clara, que en algunos momentos se torna difusa en beneficio de la diferencia que imponen los colores, en tonalidades siempre suaves, y un trabajo con la luz, que es ahora una materia maleable, perceptible sobre todo en los pliegues de las vestimentas.



Imagen 3: Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai (Masaccio) (1425-1428). *La Santísima Trinidad* [fresco]. Iglesia de Santa María de Novella. Florencia, Italia. 680 cm x 475 cm.

Estos aspectos humanizan el espacio pictórico, la representación, y componen el marco para la gestualidad doliente y las expresiones de tristeza, en unos rostros que el Giotto toma del pueblo que lo circunda, del cual se siente parte, y de alguna manera expresa su subjetividad. Son los aspectos que sitúan su trabajo y apelan a una sensibilidad geocultural muy potente a través de un lenguaje en el que el sujeto popular puede dialogar, puesto que este arte religioso tiene una función en la sociedad; está precedido y es concomitante con los sermones de los frailes que exhortaban al pueblo a que representara en sus mentes las escenas bíblicas, en las lecturas que los más escuchaban y los menos podían hacer.

El avance de Giotto en la construcción de la perspectiva es completamente realizado por el arte renacentista, por ejemplo, en el fresco de Masaccio, *La Santísima Trinidad* (1425-1428) –Iglesia de Santa María de Novella en Florencia– en el que crea un espacio con volumen y profundidad, donde el punto de vista que parte de la visión del espectador se concentra en una linealidad que pasa por la Cruz, el Cristo y culmina en la centralidad de Dios Padre que domina la representación y conecta con lo infinito de la divinidad. Es un espacio completamente mensurado por la

matemática y la geometría, dominado por la voluntad humana. El espacio y el arte se han vuelto un objeto científico.

El dominio del mundo: del espacio estético a la cartografía

Percibimos en la perspectiva renacentista la representación de un espacio interno cerrado, que es más que “el simple consolidarse de los objetos” en una superficie pictórica y que, a pesar de estar limitada, nos parece estar contemplando un plano transparente. Es la “visión a través”, de la que hablaba Durero, que proporciona la posibilidad de un “espacio sin límite, sólido y unitario”, en donde los “valores de longitud, altura y profundidad” ingresan en una “relación constante”, estableciendo en forma uniforme para cada objeto “las dimensiones que le son propias”. El Renacimiento consiguió, entonces, construir una representación del espacio racionalizado en un plano matemático, unificado estéticamente a través de un proceso de abstracción de la estructura psicofisiológica de percepción, que daba como resultado una construcción espacial, no contradictoria, de extensión infinita. La “impresión visual subjetiva” sobre el espacio, había sido racionalizada al punto de que podía ser completamente dominada, para servir ahora de “fundamento para la construcción de un mundo empírico sólidamente fundado” y, en un sentido moderno, “infinito” (Panofsky, 1973). Es decir, que el espacio abstracto, laboriosamente construido, podía ingresar completamente ahora en los dominios de la cartografía.

En *La hybris del punto cero*, Castro Gómez (2005) dice que a partir de la conquista de América y con la necesidad de representar con precisión los nuevos territorios bajo el “imperativo de su control y delimitación”, la cartografía incorporó la “matematización de la perspectiva”, cuya proyección gnoseológica otorgaba la posibilidad “de tener un punto de vista sobre el cual no es posible adoptar ningún punto de vista”. Este hecho, dice Castro Gómez, transformó por completo la práctica científica de la cartografía al tornar invisible el lugar epistemológico de observación, a partir de lo cual la “representación verdaderamente científica y objetiva es aquella que puede abstraerse de su lugar de observación y generar una mirada universal sobre el espacio práctico” (pp. 59-60). Un dominio sobre el espacio, entonces, capaz de articular sus representaciones universales con independencia de su “centro étnico y cultural de observación”.

En el primer volumen de *La invención de lo cotidiano*, De Certeau (2000) decía que entre los siglos XV y XVII, el mapa va a ganar en autonomía. Las “figuras narrativas que lo habían adornado durante mucho tiempo (navíos, animales y personajes de todo tipo)”, y que tenían la función de señalar la experiencia humana de las “operaciones viajeras, guerreras, constructoras, políticas o comerciales” que hacían posible recabar los saberes necesarios para la “fabricación de un plano geográfico”, van siendo desplazadas. El mapa, dice, se “impone progresivamente sobre estas imágenes, coloniza su espacio, elimina poco a poco las imágenes pictóricas de las prácticas que lo producen” y, transformado por “la geometría euclidiana”, es constituido en un “conjunto formal de lugares abstractos”. Es un “teatro” donde el mismo “sistema de proyección” va a entrelazar sobre un único plano elementos proporcionados por la tradición (la *Geografía* de Ptolomeo, por ejemplo) y aquellos que provenían de los navegantes (los portulanos). El “mapa”, escena “teatralizante”, rechaza, dice, antes o después, “como entre bastidores, las operaciones de las que es el efecto o la posibilidad” (pp. 132-133).



Imagen 4: Ortelius, A. (1570). *Orbis Terrarum* [procede del libro *Theatrum Orbis Terrarum*]. Amberes, Bélgica. 38.1 × 23.3 cm.

Es oportuno señalar aquí el trabajo de Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum* de 1570, producido a partir del desarrollo de las estructuras de conocimiento que posibilitan ya la aprehensión de los nuevos territorios “descubiertos”; *antiquas orbis alterium*, en tanto espacio simbólico y colonial, subordinado a la visión universal monocéntrica articulada en una conciencia occidental que de esa forma negaba la condicionalidad de su propia localización epistemológica⁴. Esta obra señala la formalización de la epistemología moderna/occidental que se apodera simbólicamente de los territorios a través de una cartografía que traduce para la conciencia europea, el “espacio global” y práctico del mundo conocido en un “espacio simbólico”, abstracto y dominado por la técnica y la ciencia, en nombre de la geografía.

Es interesante, también, notar que el nombre del trabajo de Ortelius refiere a “teatro”, que etimológicamente implica un lugar de representación, pero que proviene del griego *théatron*, que deriva a su vez de *theâsthai* y de *theorein*, “mirar”, “contemplar”. El Occidente conceptualiza la totalidad del orbe desde su propio “mirar”, desde su conciencia y perspectiva. Estamos ya en condiciones de pensar, entonces, en la forma simbólica del espacio abstracto, producto de la estructura de conocimiento de la conciencia europea moderna, en tanto herramienta de la aprehensión del espacio americano, como un espacio simbólico, modelado en la conciencia y ontológicamente subordinado: un espacio colonial.

Esta actitud de la conciencia moderna/colonial es anticipada en la pintura de Hans Holsbein, *Jean de Dinteville and Georges de Selve* (“*The Ambassadors*”) de 1533, que transmite el dominio del hombre occidental sobre el mundo. La posición de las figuras representadas, las vestimentas, los mapas, el globo terráqueo como una pertenencia más junto a los instrumentos de medición, y la misma materialidad de la pintura, el óleo, que expande un cierto brillo de algo flamante, nuevo, pero que concierne al mismo tiempo a una apropiación de los objetos. El brillo de una conciencia capaz de apropiarse y dominar el orbe.

El mapa en tanto “sistema abstracto y estrictamente funcional para el ordenamiento fáctico de los fenómenos en el espacio” (Harvey, 1998, p. 277) va a permitir a la conciencia occidental, por primera vez en la historia humana y desde un único punto de vista, una única mirada, ubicar a la población dentro de un marco espacial unitario. El espacio abstracto, homogéneo,

4 Respecto a la necesidad de una epistemología situada, crítica de la universalidad abstracta de la epistemología occidental, son interesantes las reflexiones que hace Torres Roggero (2002, 2005) en *Elogio del pensamiento plebeyo. Geotextos: el pueblo como sujeto cultural en la literatura argentina*; y en “La condicionalidad elíptica” en *Dones del canto: cantar, contar, hablar. Geotextos de identidad y poder*.



Imagen 5: Hans Holbein the Younger (1533). *Jean de Dinteville and Georges de Selve ("The Ambassadors")* [óleo sobre lienzo]. The National Gallery. Londres, Inglaterra. 207 cm x 209.5 cm.

universal, absoluto, producido en la cartografía a partir del entrelazamiento del perspectivismo y la ciencia matemática, proporcionará también marcos de pensamiento y acción previsibles (los viajes y travesías), puesto que se trata ahora de un espacio “estable”, apoyado en la ciencia, “discernible”, inteligible para la conciencia. Pero para consolidar definitivamente este dominio del espacio, “universal, homogéneo, objetivo y abstracto”, será necesaria la consolidación de la propiedad privada de la tierra, es decir, la conversión del espacio en mercancía de transacción comercial desde fines del siglo XVII en Europa, así como una nueva conceptualización del tiempo.

Una hipótesis sobre el tiempo para la matriz moderna/colonial

286

En *Time, Work and Culture in the Middle Ages*, Jaques Le Goff (1980) investiga las estructuras de conocimiento y las prácticas de los comerciantes medievales europeos que luego se van a formalizar hacia el siglo XIV y XV y que llevarán a una conceptualización secular del tiempo y a cierta tensión con la temporalidad de la Iglesia. Dice Le Goff que, para el mercader medieval, la utilización del tiempo implicaba una oportunidad de ganancias. Pero frente a este tiempo especulativo del mercader, la Iglesia, apoyada fundamentalmente en el Antiguo Testamento, erigía una temporalidad sacra rígida, atributo indiscutible del Dios, y que, por tanto, no podía ser dominio del hombre y menos aún, “objeto de lucro”. Le Goff agrega que este conflicto entre el tiempo de la Iglesia y el tiempo del mercader es uno de los mayores eventos en la historia de las mentalidades en la Edad Media. Intentaremos entonces aproximarnos a una argumentación explicativa de este proceso, para atisbar una interpretación de la dimensión temporal en la formación de la matriz ideológica colonial del mundo moderno.

Para el cristianismo antiguo, el tiempo era primeramente una cuestión teológica que comienza con Dios y es francamente dominado por él, está conectado en su totalidad con la divinidad, es la condición “necesaria y natural de todo acto divino” (p. 30). Dios, sobre todo, es en el tiempo, aunque en un tiempo infinito. La eternidad, debemos pensar, no era algo opuesto al tiempo en los primeros cristianos, sino que tenía una extensión infinita a través de una sucesión de edades. Pero el Nuevo Testamento introduce una nueva condición respecto a la consideración del tiempo: la aparición del Cristo, cuya encarnación en el mundo le da al tiempo Bíblico una dimensión histórica, le otorga un centro. A partir de allí, toda la historia, desde la

creación hasta la llegada de Cristo, forma parte de la historia de salvación que ilumina, a través del Espíritu, tanto la historia colectiva como el tiempo de cada individuo.

El espacio-mundo del hombre medieval aparecía, entonces, en una conceptualización tensiva: en tanto espacio transitorio al que el salvador había renunciado para hacer efectiva la salvación, pero también en tanto espacio principal por el que había optado para transformarlo con su acción histórica, y donde el Espíritu se seguía expresando a través del accionar del hombre para alcanzar el reino de Dios. Esta conceptualización, dice Le Goff, tomó gran importancia en un contexto de aceleración económica, y va a indicar ciertos conflictos en la subjetividad del comerciante, ciertas fisuras en las estructuras mentales tradicionales que conciernen a la relación entre las necesidades espirituales regidas por la Iglesia y las condiciones materiales del orden emergente.

Es indudable que los mercaderes medievales fueron elaborando una nueva percepción del tiempo y el espacio a través de las necesidades impuestas por la dimensión práctica de su propio trabajo. Los comerciantes, al igual que los campesinos, estaban sujetos, al principio, al dominio del tiempo meteorológico y a la imprevisibilidad de la naturaleza. Sin embargo, a medida que organizaron sus conexiones comerciales –que vinculaban la región Hanseática con Londres y el Mediterráneo, y luego con relaciones que llegaban hasta la China– el tiempo comenzó a volverse un objeto de medida. La duración, tanto de los viajes como del tiempo de trabajo de los artesanos, se volvió una variable que incidía sobre la formación de los precios. La tasación del tiempo que contienen las exploraciones en el espacio para comerciar los productos revela la importancia de una dimensión temporal del espacio que irrumpe en relación a una conceptualización del movimiento en una cultura que se percibe a sí misma y se instrumenta en cierto dinamismo, en cierta movilidad de sus objetos.

Esta relación en donde la extensión del espacio parece componer el soporte de una condición formal de una medición del tiempo, que se traduce en un mecanismo de tasación en el mundo histórico, era algo verdaderamente novedoso. Es decir, que la conducta comercial, con la necesidad de un tiempo medible, racionalizado, va a ordenar una nueva concepción del tiempo e iniciar un proceso de dominio sobre el espacio.

A partir del siglo XIV, dice Le Goff, en muchos pueblos, los gobiernos autorizan a colocar campanas para señalar los horarios de transacción comercial y ordenar las horas de trabajo de

los obreros textiles. Es evidente allí que el uso de las nuevas técnicas para medir el tiempo es el instrumento de una clase, en particular, de quienes llevan adelante el comercio textil. Esto muestra, pensamos, que el desarrollo de las estructuras mentales y su expresión material, está profundamente implicado en los mecanismos de lucha de clases y en el control de la esfera práctica de la vida. En todas partes, dice Le Goff, fueron erigidos relojes, en general, frente a las torres de las Iglesias, lo cual representaba una gran transformación, no solo en la organización de la sociedad, sino también en el dominio comunal del tiempo. El reloj, colocado en el centro comunal, se constituyó así en un instrumento de dominación económica, social y política, controlado por los mercaderes.

288 | Pero además del tiempo mecanizado y racionalizado, los mercaderes cristianos experimentaban un segundo horizonte de existencia temporal. El tiempo en que ellos vivían profesionalmente no era el mismo tiempo de su vida religiosa, donde se buscaba la salvación y donde se regían por las enseñanzas y directivas de la Iglesia. Según Le Goff, el contacto entre los dos horizontes parecería ser meramente exterior, puesto que el mercader no poseía una formalización de la conciencia capaz de un análisis introspectivo de sus prácticas, sus relaciones y su lugar en el mundo, que le permitiera armonizar sus sentimientos, deseos y voluntad con su espiritualidad religiosa. Es la Iglesia la que va a posibilitar esta armonización de la temporalidad, explorando y unificando la conciencia a través de la práctica confesional, y consolidando una coherencia en el espacio existencial de la conciencia del mercader al elaborar un cuerpo de leyes canónicas y una teología moral para regir las conductas de la nueva época. Le Goff agrega que esta conjunción, que va a configurar las estructuras de conocimiento occidentales, estaba ya inscripta en las propuestas de Pierr Abelardo, quien en el siglo XII –aunque este movimiento tomará fuerza dentro de la Iglesia recién a fines del XIII– trasladó el foco de atención de la penitencia cristiana de una forma externa a una contrición interna, inaugurando así el espacio de la moderna psicología y produciendo el acercamiento de estas esferas de la praxis humana.

La temporalidad secular, el mundo exterior y la temporalidad religiosa, vinculada a una interioridad de la conciencia, coexistieron sin confrontación ni hostilidad, e incluso los monjes se convirtieron en especialistas en el uso del calendario. Pero el progreso decisivo hacia la medición exacta de las horas llegó claramente con la invención y la difusión del reloj mecánico y el sistema de medición, que llevó a fragmentar el día con un sentido matemático en veinticuatro partes. Esto fue, sin dudas, el paso esencial que dio el siglo XIV, en el sentido de una racionalización del tiempo. Dice Le Goff que para la segunda mitad del siglo XIV podemos ver la aplicación de relojes urbanos distribuidos en las áreas mayormente urbanizadas: el

norte de Italia, Cataluña, norte de Francia, sur de Inglaterra, Flandes y Alemania. Es decir, en los lugares donde el desarrollo de la industria textil era más importante e, incluso, en algunas regiones como Normandía y la Lombardía italiana, la hora de sesenta minutos se constituyó rápidamente en la unidad de medida del trabajo. No hace falta recordar, creemos, que los capitales para el proyecto de navegación hacia el oeste encabezado por Colón provienen de las ciudades italianas, principalmente de Génova.

El tiempo, que había sido un regalo de Dios, incluso, un atributo divino, era ahora, en los inicios del Renacimiento, propiedad del hombre. Este extenso proceso de construcción de una conciencia moderna del tiempo, y de conjunción de la temporalidad histórica, racionalizada con el tiempo sagrado de la divinidad, constituyó las bases teóricas y prácticas, en teología, metafísica y en la concepción de la ciencia, de lo que será la formalización ideológica de la matriz colonial que Europa desarrollará sobre América.

El espacio abstracto y el espacio colonial: la matriz moderna/ colonial del poder

En *The darker side of western modernity*, y siguiendo las afirmaciones de Armstrong, Walter Mignolo (2011) argumenta que la fundación histórica de la matriz colonial de poder, si bien se apoyó en la economía, fue, sobre todo, epistemológica: en un principio teológica y luego del orden general de las representaciones cognitivas. La dimensión cognitiva se constituyó en un plano decisivo para la matriz colonial, en el cual se formalizó lo que Foucault (2006) denominó como un “poder disciplinario” que impuso una idea de lo Humano, sus formalizaciones simbólicas, su relación con la naturaleza y con el cosmos en general. En este sentido, la burguesía europea creó al Hombre a través de una serie de representaciones gnoseológicas, en la cuales encontró una representación de sí mismo al mismo tiempo que negó la diferencia y la multiplicidad.

Esta operación puso en funcionamiento un dispositivo gnoseológico que condujo a la formalización y estabilización de ciertos saberes, a través de un proceso que se consolidaría luego con la institución de los Estados nacionales: “eliminación y descalificación” de otros saberes, la “normalización de estos saberes entre ellos”, la “clasificación jerárquica”, la “centralización piramidal de los saberes” (p. 148). De esta manera, serán expulsados del campo de los saberes

legítimos los conocimientos “polimorfos”, “heterogéneos”, discontinuos, provenientes de las luchas y resistencias, entre ellos, los que tenían una radicación plena en América e implicaban otra perspectiva de la sociedad, la comunidad, la naturaleza, y que conducían, quizás, a una concreción más amplia de la vida humana no limitada a la razón instrumental moderna/colonial.

El fundamento gnoseológico se organizó como uno de los parámetros principales de subordinación a partir de lo que podríamos denominar como un racialismo epistémico, en términos de una supuesta *evolución cognitiva*. Dentro de este operador semántico colonial, el racialismo articulado al interior de la dimensión cognitiva se instituyó como un vector de poder muy potente. El hombre americano sería subordinado ahora, no ya por características de diferencia fenotípica, sino por no poseer la “capacidad mental de abstraerse del presente y planificar el futuro”. En la *Historia de América de 1777*, William Robertson decía que el hombre americano:

no conoce ninguna de las ideas que nosotros llamamos universales, abstractas o reflexionadas. La actividad de su inteligencia no se extiende, pues, muy lejos, y su forma de razonar no puede ejercerse sino respecto a objetos sensibles. Esto es tan evidente en las naciones más salvajes de América, que no hay en su lengua ni una palabra para expresar lo que no es material. Los términos tiempo, espacio, sustancia y mil otros, que expresan ideas abstractas y universales, no tiene ningún equivalente en sus idiomas (en Castro Gómez, 2005, p. 283).

La referencia de Robertson es elocuente y no deja margen de dudas acerca de la *evolución cognitiva* en tanto operador semántico colonial⁵, cuyos sentidos se despliegan incluso en cuanto a la conceptualización del espacio. Una de las nociones más importantes que planteó una diferencia gnoseológica irreductible es la referente al concepto de espacio natural, la “naturaleza”. En la cosmología europea cristiana, después del Renacimiento, el espacio natural se constituyó en un objeto gnoseológico creado por la divinidad, escenario de la acción del hombre y susceptible de ser aprehendido y dominado por los procesos cognitivos que este había desarrollado. Debemos señalar que en el mundo indígena quechua y aymara, el concepto de “naturaleza” era inexistente, quizás del orden de lo impensable. Este lugar lo ocupaba la

⁵ Los operadores semánticos coloniales condensan e irradian sentido, y componen la estructuración simbólica de dominación al constituirse en condición de producción de los discursos del poder.

noción de Pachamama, articulada por amautas y yatiris para nombrar la relación humana con la vida, con la energía y el poder de engendrar y mantener la vida, que concernía a la totalidad del sujeto; en el sentido de una intersección muy profunda, más cercana a la formalización de un mero vivir⁶ que se objetiva en el espacio-tiempo en tanto vida humana.

El concepto de “naturaleza” existente en la conciencia cristiana occidental ingresó rápidamente en contradicción con el mero vivir, pero sobre todo con el mundo del Hombre mismo remitido al dominio de la cultura. Por tanto, el mero vivir, la *zoe* aristotélica, será concebido en la matriz moderno/colonial del poder por fuera de la sustancia humana, cuya fundación ontológica estará consignada en la segmentación de todo vínculo profundo con el puro vivir. Debemos señalar, también, que es en el siglo XVI cuando se produjo un proceso de fragmentación entre el espacio y el tiempo, que implicó ya la consolidación de un tiempo lineal desprendido de los ciclos del cosmos. Una conceptualización que encontrará resistencia en la temporalización de la experiencia en el mundo indígena quechua y aymara, ligado a un tiempo cíclico, vinculado al trabajo-para-vivir de la agricultura.

A partir de la formalización de estas estructuras de conocimiento, la conceptualización de una distancia entre cultura/naturaleza, Hombre/mero vivir, edificada sobre el dominio gnoseológico del espacio abstracto y del tiempo racionalizado, llevó a la representación de lo diferente en tanto no Humano, remitido al orden de la naturaleza. El mero vivir fue introducido así dentro del espacio simbólico, universal, de la epistemología occidental, para ser excluido a partir del funcionamiento del operador semántico colonial de la *evolución cognitiva*. Más vinculado al orden natural que al mundo Humano, el mero vivir del mundo quichua y aymara fue, entonces, conceptualizado en tanto vida humana de segundo orden, a partir de un operador cognitivo moderno/colonial que concebía la naturaleza en tanto un objeto a conocer y un recurso a explotar en un doble sentido: un producto más para comerciar –la esclavitud– y una fuerza de trabajo –la regulación del tiempo y la expropiación de la energía física–. Esta percepción de la vida humana, la *nuda vida* que Agamben (2006) conceptualiza en Europa a mediados del siglo XX, se constituyó en un objeto dominado en el espacio colonial desde el siglo XVI y se encuentra en la base de las formalizaciones políticas o biopolíticas, jurídicas y prácticas de Occidente. Una concepción que ganó gran impulso luego de la Revolución Gloriosa (1688), la primera revolución burguesa, liderada por Cromwell en Inglaterra.

6 Seguimos aquí las reflexiones que en torno al mero vivir y al estar-siendo sugiere Kusch (2000a).



Imagen 6: *El tesoro de Paston. Riquezas y Rarezas del mundo conocido* [óleo sobre lienzo] (1663). Norwich Castle Museum & Art Gallery. Norwich, Inglaterra. 246 cm x 165 cm.

La siguiente imagen (6) es una pintura de 1665; el nombre del pintor no ha quedado registrado, pero se supone holandés; es *El tesoro de Paston. Riquezas y Rarezas del mundo conocido*. Sir Paston hizo retratar la abundancia de sus riquezas; una serie de “objetos” entre los que incorpora un mono y un niño africano, la vida humana. El sujeto del espacio colonial está al mismo nivel que el globo terráqueo, el reloj, los instrumentos de música, las joyas, etc.

Debemos mencionar que se asiste también a la transformación de la noción de trabajo, porque no se trata ya de trabajar-para-vivir, sino de la institución de una regulación del tiempo y la energía física externa a las propias necesidades, que conduce al trabajo esclavo y luego asalariado para conseguir la subsistencia. Marx expresa una crítica exacta a estas concepciones en el magnífico capítulo sobre la “acumulación originaria” de *El capital*, y enuncia con precisión el lugar del espacio colonial en la organización del capitalismo moderno en la conciencia europea.

En la misma época que Cromwell, Descartes enunciaba el *cogito ergo sum*, cuya condición de posibilidad se apoyó en el ego conquistador occidental sobre América (Roig, 2009). Pero fue Kant quien, en la *Antropología desde un punto de vista pragmático*, organizó en forma acabada el espacio imperial y el espacio colonial al vincular “razas” y territorios: cuerpos expulsados del espacio del logos y territorios reclusos del espacio de la historia, ambos clasificados dentro del espacio natural (Mingolo, 2011). La operación gnoseológica de Kant, que conceptualizó y objetivó en forma total el espacio abstracto y lo introdujo dentro de la geografía, tiene como fundamento la argumentación de la objetividad del conocimiento, el punto cero de Castro Gómez. Esta formalización gnoseológica estaba apoyada en la borrada del lugar étnico y cultural de enunciación, habilitado para realizar “objetivamente” a escala universal la clasificación y subordinación de los seres.

El sujeto cognoscente occidental ocupa así el espacio total del saber, que se superpone con el espacio de la “verdad” y de lo “real” en tanto descripción de propiedades y caracteres exteriores. Se trata entonces del espacio de un sujeto cognoscente que opera en el dominio de representaciones abstractas, universales, más allá de cualquier anclaje espacio-temporal que remita a una geopolítica o corpo-política del conocimiento. Ahí donde, según Robertson, el hombre americano encontraba su límite y su imposibilidad. Walter Mignolo (2011) observaba que la *Geografía* y la *Antropología* de Kant están interconectadas y proveen una clasificación jerárquica y entrelazada de los territorios y de las personas. En su *Geografía*, Kant refiere al espacio, pero también describe a la población, y en su *Antropología* reflexiona sobre la población, pero vinculada a los territorios. Una epistemología que desde el Renacimiento a la Ilustración, de la teo-política a la ego-política del conocimiento, tomó el control del espacio y el tiempo, pero también de los significados y los sentidos e invisibilizó toda historia o saber no europeos.

Este dominio sobre el espacio y el tiempo, y sobre la naturaleza, lo muestra la pintura de Johan Zoffany, *Charles Townley in his sculpture gallery* de 1782, los mismos años en que Kant elabora sus teorizaciones. Muestra el dominio del hombre sobre el espacio en todas sus dimensiones, así como también sobre el tiempo, metaforizado en los objetos y en su posesión. Nos muestra, por lo menos, dos cosas: por un lado, la posibilidad, en la conciencia occidental de un espacio lleno, dominado y atiborrado de objetos; por el otro lado, nos muestra la acumulación de la obra de arte, en tanto objeto para coleccionar. Es además un espacio desordenado, cierto caos que estos hombres parecen tolerar sin mucho problema; un desorden, podríamos pensar, que es soportado en tanto es accesible a la conciencia. Es un caos dominado por la voluntad humana. Puesto que está allí consignado no solo el control del espacio, sino también el control del tiempo.



Imagen 7: Zoffany, J. (1782). *Charles Townley in his sculpture gallery* [óleo sobre lienzo]. Towneley Hall Art Gallery and Museum. Burnley, Lancashire, Inglaterra. 127 cm x 99.1 cm.

En primer plano, el arte y la cultura clásica, el Discóbolo de Mirón de Eleuthera (450 a. C.) y una Esfinge, cuya esencia es el acertijo. La fuerza muscular y la armonía, junto a la sagacidad y la inteligencia, son los signos del triunfo de esta cultura por sobre el espacio y el tiempo. En el plano posterior, junto a una Biblioteca, simbolización de la acumulación del saber, se erige con magnificencia una escultura de Venus, la belleza. Sobre la Biblioteca, dos ángeles dominan a las fieras para entregarle al Hombre la preeminencia sobre la naturaleza y el dominio definitivo del mundo de la Cultura. El cuadro representa sin dudas el mundo occidental de la cultura.

Pero hay también un sentido adicional, una relación con los objetos mismos, con su posesión, que implica sobre todo un valor de composición de esta cultura, de “escenario”, y que se muestra en las características propias de los objetos, en su proximidad, en el vacío que conjuran, en el recuerdo de su origen remoto, en el dominio de la historia a través de ellos. Está representada también la potestad sobre el mundo natural, en la mascota echada a los pies sin alterar la conversación o la lectura o en los Ángeles que dominan a las fieras para entregarle al Hombre su preponderancia definitiva en el mundo del “objeto” y la “cultura”, en la que esta racionalidad entreteje el “teatro de su destino”. “La entrada en posesión y la apropiación pertenecen al dominio de la táctica”, dice Benjamin (2012, p. 41).

En la misma época que Kant escribe sus textos, un descendiente inca del poblado de Tungasuca, en la provincia de Tinta de Perú, José Gabriel I –Túpac Amaru– se rebela frente al Imperio español, que encarna en América el poder económico y la epistemología moderna/colonial. Túpac Amaru va a denunciar esta estructura de poder que ha “tenido usurpada la corona y los dominios de mis gentes cerca de tres siglos”, ha perseguido a sus “vasallos con insoportables gabelas y tributos, sisas, lanzas, aduanas, alcabalas, estancos, contratos, diezmos, quintos”; denuncia, además, la imposición de la jerarquía política moderna, “virreyes, audiencias, corregidores y demás ministros, todos iguales en la tiranía”, y el desprecio por la “justicia” y por la vida:

vendiendo la justicia en almoneda (...) entrando en esto los empleados eclesiásticos y seculares del Reino, quitando vidas á sólo los que no pudieron o no supieron robar”. Y ordena que en “nombre de Dios Todopoderoso, mando que ninguna de las pensiones se obedezca en cosa alguna, ni a los ministros europeos intrusos (bando de Túpac Amaru en Lewin, 1963, p. 125).

En lo que nos interesa aquí, debemos señalar que los distintos bandos de Túpac Amaru comienzan con un mismo párrafo que alude en primer lugar a la “gracia de Dios” y, en base a esta, se proclama

Inca, Rey del Perú, de Santafé, Quito, Chile, Buenos Aires y Continente de los mares del Sud. Duque de la Superlativa, Señor de los Césares y Amazonas, con dominio en el gran Paitití, comisionado y distribuidor de la piedad divina, por el Erario sin par (p. 125).

El bando de Túpac Amaru expresa una conceptualización del poder y una orientación del proyecto humano que tiende en América a la liberación y no a la sujeción, invirtiendo así el sentido de la historia de la epistemología occidental. En esta inversión de la epistemología moderna, manifiesta también una configuración y un dominio del espacio simbólico que recusa la objetivación de la relación entre espacio colonial y poder imperial, resultante en la conciencia occidental.

En su declaración, Túpac Amaru fractura la geografía política impuesta al espacio colonial que desarticuló el espacio vital del Tawantinsuyu y se proclama, además, inca descendiente de Manco Capac, con dominio sobre el espacio simbólico que los mismos españoles habían construido en América. La reacción a este desafío político y epistemológico fue por cierto virulenta, aunque racionalizada y fríamente planificada. El desmembramiento del cuerpo de Túpac Amaru y el envío de sus restos a los cuatro puntos cardinales que ordenan toda consideración del espacio práctico, experiencial, implica una acción violenta que connota los elementos fundantes de una restitución del espacio colonial y del orden político.

En un trabajo sobre antropología, del período 1772-1773, Kant decía: “El pueblo de los americanos no es susceptible de forma alguna de civilización. No tienen ningún estímulo pues carecen de afectos y de pasiones” (en Argumedo, 2009, p. 19). A pesar de las revueltas lideradas por Túpac Amaru, las mismas palabras son repetidas en otro artículo de 1788, en donde agrega que el indígena es “demasiado débil para el trabajo pesado, demasiado indiferente para realizar una cultura”, para ser repetidas luego en su *Antropología* y en su *Geografía*. Podríamos pensar que el discurso de Kant no es enunciado desde la exégesis de una realidad histórica, sino a partir de las representaciones cognitivas de la modernidad/colonial que regulan la semiosis del espacio colonial desde los patrones gnoseológicos imperiales.

A principios del siglo XIX, y en la misma línea que Kant, Friedrich Hegel va a notar las implicancias del espacio epistemológico total y ratificar el sentido del espacio colonial en la mentalidad occidental. En el capítulo sobre “El Nuevo Mundo”, de las *Lecciones de Filosofía de la Historia Universal*, va a decir que “Movidos por el frenesí aventurero, no van los exploradores solitarios, sino muchedumbres de europeos embrujados por la huidiza tentación de los Dorados. (...) Un deseo de apropiarse de la tierra, del agua, del aire, despertó no sé qué ambiciones dormidas” (en Casalla, 1992, p. 87).

La “tentación de los Dorados” nos remite al bando de Túpac Amaru y al desafío de proyectar su autoridad incluso sobre el espacio simbólico del europeo en América. En la conciencia occidental, el espacio colonial deviene espacio abstracto, vacío, aunque poblado de sentido para resolver sus propios “deseos”, sus “ambiciones dormidas” de apropiarse de “la tierra, el agua, el aire”. La causalidad última del sentido del espacio americano se encuentra entonces totalmente en el deseo europeo, por ello Hegel va a argumentar el vaciamiento del espacio colonial a partir de la afirmación de la “inferioridad” del indígena, su tendencia a la “sumisión, la humildad, y el servilismo” (p. 91).

Hegel ubica su estudio del Nuevo Mundo dentro de lo que llama “geografía”, que implica para él una ciencia espiritual destinada a indagar los condicionamientos entre el “espíritu” y la “naturaleza”. Debemos notar además que para el filósofo prusiano, América existe en tanto “un anexo” de Europa: “al ponerse en contacto con nosotros –dice– había dejado ya de ser, en parte. Y ahora puede decirse que aún no está terminada de formar” (p. 55). El espacio colonial, desposeído de “ser”, tiene realidad aunque defectuosa, incompleta, “aún no está terminada de formar” (p. 55). Las afirmaciones de Hegel conducen a la necesidad de que el Nuevo Mundo adquiera una “forma” a partir de una injerencia exterior, Europa, que pueda desarrollar lo que aún no se ha terminado de “formar”. En *Foucault, Deleuze* (1987) decía que “toda forma es un compuesto de relaciones de fuerza” y que “dadas unas fuerzas” tendríamos que preguntarnos “con qué fuerzas del afuera esas fuerzas entran en relación, y luego, qué formas deriva de ellas” (p. 159).

Las consecuencias del pensamiento de Hegel son bastante evidentes: lo informe debe adquirir forma a partir de la conciencia occidental, donde el entrelazamiento entre epistemología y economía entreteje una representación del espacio colonial en la cual es necesario examinar qué “relaciones de fuerza” entran en juego y cuáles son las “formas” derivadas. Por mencionar una de sus derivas, la noción económica de “subdesarrollo”, apoyada en la negación del espacio

colonial, su “inmadurez”, contiene oculto un fundamento ontológico que tiene aún importantes consecuencias.

En la misma época en que Hegel escribía sus *Lecciones*, el intelectual venezolano Simón Rodríguez (1990), a partir de un profundo conocimiento filosófico y de una experiencia práctica profusa, articuló en *Sociedades americanas* una perspectiva epistemológica situada, crítica de los constructos gnoseológicos occidentales, que lo llevó a invertir la semiosis imperial sobre el espacio colonial. El objetivo de Rodríguez era construir las nuevas sociedades americanas, poscoloniales, incorporando la heterogeneidad social y cultural excluida del logos occidental. Rodríguez proyectó América como un espacio simbólico en donde existía la posibilidad política de lo que en el espacio imperial ya no podía concretarse: la república como realización de la igualdad entre los hombres.

298

Su enunciación implicó así, además de una afirmación de humanidad del sujeto americano, una ética emergente de una serie de preocupaciones localizadas en el plano universal de la “Especie”. Esta ética se formaliza en una perspectiva gnoseológica, en la cual el pensar y el decir se desprenden de una motivación antropológica en donde “los pobres” –los “oprimidos”, dirá luego Martí– ocupan la totalidad de lo humano y se constituyen en el objeto de una afirmación carente de otro fundamento que la simple existencia, el mero vivir. Pienso, dice Rodríguez, por la simple razón de que “algunos millones de hombres hacen bulto en el mundo” (p. 56).

Esta ética es enunciada a través de una utopía política expresada en una nueva formalización de la escritura que está en consonancia con la transformación de las condiciones materiales producidas por la revolución. Se trata de la irrupción de un nuevo lenguaje político que proyecta las nuevas sociedades americanas y disputa el sentido de la semiosis colonial. A partir de la percepción de la situación social:

millones de hombres se pierden en la abyección, por no conocer los medios de elevarse (...) o porque no se les permite aspirar a ser más de lo que son (...) se cubren los campos de gente ociosa (...) las ciudades del interior se llenan de mendigos (...) y en los barrios de las grandes capitales, pululan los miserables” (p. 119).

Extrae de allí una ética de validez universal: “Todos necesitan alimentarse, vestirse, alojarse,

curarse y distraerse”⁷ (p. 19). Esa validez universal de la ética que propone Rodríguez, y que implica la apertura al “otro” a partir del reconocimiento de las carencias de los oprimidos, se constituye en el presupuesto sobre el que subyace toda su gnoseología, en tanto construcción de representaciones que elaboran un saber sobre la experiencia.

La irrupción de esta ética-gnoseológica implicó una ruptura discursiva, complementaria de la transformación del régimen de significación de la sociedad, que le permitió captar la profunda heterogeneidad del sujeto de la Revolución, el nuevo hombre americano⁸. Una heterogeneidad social que Bolívar había identificado con precisión en el Discurso de Angostura de 1819.

La realización del proyecto político de Rodríguez implicaba así una programática pedagógica ilustrada destinada a la instrucción y a la inclusión de la heterogeneidad social redescubierta para llegar a consolidar el “buen gobierno”. Esta actitud intelectual que lo vincula con una larga tradición de pensadores –cuyo origen podríamos señalar, quizás, en Guamán Poma de Ayala– tiene un antecedente inmediato en los textos de Bolívar quién invirtió en su experiencia práctica e intelectual la semiosis imperial del espacio colonial, y una continuidad en Francisco Bilbao y José Martí.

La semiosis imperial y el espacio colonial: por una resignificación del espacio-mundo

La concepción epistemológica que rechazan estos intelectuales y líderes latinoamericanos es la misma que va a llevar a Occidente a constituir durante el siglo XIX un poder sin precedentes

7 La ética que propone Rodríguez entronca con las mejores expresiones de las culturas milenarias: el Libro de los Muertos, en Egipto hace 4000 años, afirmaba “dar de beber al sediento, dar de comer al hambriento, dar una barca al peregrino”; en Medio Oriente hace 2000 años, la Biblia aconsejaba “dar de beber al sediento, dar de comer al hambriento, dar vestido al desnudo, dar refugio al peregrino, visitar al enfermo, visitar al cautivo”; Marx y Engels (1974a) dice en la *Tesis sobre Feuerbach*: “Para poder vivir es necesario ante todo beber, comer, tener un alojamiento, vestirse y algunas cosas más”.

8 “Huasos, Chinos y Bárbaros, Gauchos, Cholos y Huachinangos, Negros, Prietos y Gentiles, Serranos, Calentanos, Indígenas, Gente de Color y de Ruana, Morenos, Mulatos y Zambos, Blancos porfiados y Patas amarillas y una chusma de Cruzados Tercerones, Cuarterones, Quinterones, y Salto-atrás que hace, como en botánica, una familia de criptógamos” (Rodríguez, 1990, p. 67).

en la historia moderna. A partir de 1850, la “expansión del comercio exterior y de la inversión puso a las grandes potencias capitalistas en la vía del globalismo” (Harvey, 1998, p. 293), a través de la conquista imperial y de una rivalidad inter-imperialista que llegaría a su apogeo en la Primera Guerra Mundial. En este proceso, los espacios fueron desterritorializados, despojados de sus significaciones y saberes previos, y luego reterritorializados de acuerdo a las necesidades de la expansión capitalista.

En *Cultura e Imperialismo*, Edward Said (1994) dice que este poder de acumulación de territorios y poblaciones, derivado de la superacumulación de capital que produjo la crisis de 1850, solo podría ser comparado con el poder de Roma, España, Bagdad o Constantinopla, y estuvo concentrado principalmente en Inglaterra y Francia, y luego en Estados Unidos. Entre 1880 y 1914, la mayor parte del mundo no europeo y ajeno al continente americano “fue dividido formalmente en territorios, que quedaron bajo el dominio formal o bajo el dominio político informal de uno u otro de una serie de estados” (Hobsbawm, 2004, p. 66).

Harvey (1998) notaba que hacia 1870 el dominio del espacio es algo ya tan realizado en la conciencia occidental que el economista Alfred Marshall puede escribir que la “influencia del tiempo es más fundamental que la del espacio”. Una afirmación semejante tiene, claro, abundantes consecuencias en el orden de la percepción y la representación del espacio en un plano estético⁹. Según el geógrafo inglés, se produjo en este momento una nueva “compresión espacio-temporal”, una transformación en la conceptualización del espacio que señala, dice, un “signo de la intensidad de fuerzas que confluyen” aún en un “nudo de contradicciones”, y agrega, “puede suceder que las crisis de la súper-acumulación, así como las crisis de las formas políticas y culturales estén fuertemente conectadas con esas fuerzas” (p. 286). En este torbellino de fuerzas, la “voluntad de poder”, propuesta por Nietzsche (2006), puede ser leída en tanto elaboración simbólica de unas condiciones estructurales que tienen como punto de mira la “intensidad” de un agresivo vitalismo que hace sistema en la conciencia expansiva del capitalismo europeo con aquella advertencia de Marx y Engels (1974b) respecto a que la “violencia” es “ella misma una potencia económica”.

⁹ Debemos preguntarnos ya en este momento, si dentro de las estructuras de la novela realista, en donde los acontecimientos están secuenciados en un tiempo lineal, es posible expresar la sensibilidad de un mundo en el que el espacio-tiempo se constituye en una simultaneidad en la cual dos sucesos, producidos al mismo tiempo en espacios distantes, pueden modificar la historia. No vamos a ingresar en el realismo del siglo XIX en nuestro país, pero podemos pensar desde la *Amalia* de Mármol hasta *En la sangre* o *Sin rumbo* de Cambaceres, en un período de apogeo, tramado no casualmente con el positivismo, y luego en su declinación ingresado el siglo XX.

La territorialización del capitalismo nos lleva a pensar en dos fenómenos que están interconectados en esta época: por un lado, el desplazamiento del campesinado de la vida rural y, por otro lado, la reorganización del espacio estético que llevó adelante el impresionismo a partir de un sistema de figuración distinto del logrado en el Renacimiento y que la conciencia occidental dejó atrás recién cuando pudo dominar el espacio empírico global. La transformación del espacio plástico, en tanto elaboración simbólica de formalizaciones y percepciones sociales, concepciones matemáticas, físicas y geográficas de una sociedad, da cuenta de la irrupción de un nuevo orden social. Pero esto solo se alcanza cuando el orden antiguo se ha transformado lo suficiente como para que el sistema de inteligibilidad del universo simbólico que había creado ya no lo exprese.

Los artistas de este período no van a buscar a través de sus técnicas la representación de las estructuras estables del universo, sino que van a explorar las condiciones plásticas para un nuevo “estilo” que pueda expresar las transformaciones del mundo, pero ahora a partir de las estructuras de la percepción y la comprensión que aportan los sentidos. Las nuevas técnicas van a estar fundadas en el análisis científico de las cualidades de la luz, a partir del estudio al aire libre, y van a fracturar el espacio escenográfico de planos selectivos y de perspectiva única de los conjuntos en el espacio pictórico.

En esta desarticulación del espacio renacentista a partir de la experimentación con las leyes ópticas y las cualidades de la luz, tiene gran importancia la experimentación y la sistematización del espacio plástico logrado por Paul Cezane, pero es seguramente en Van Gogh en quien se puede ver con intensidad la mayor diferencia con el sistema de representación anterior. Van Gogh se rehúsa a toda gradación de tonos para explorar la plenitud simple pero intensa del color, de donde resulta la posibilidad de un nuevo lenguaje plástico y la consiguiente sistematización de valores para las cualidades espaciales de los colores. Se trata de la creación de un espacio complejo, continente de una sensibilidad existencial, que traduce la subjetividad del artista sin un trazo definido más que por la composición de manchas coloreadas. Es oportuno recordar aquí las consideraciones de Merleau-Ponty (1994) en *Fenomenología de la percepción*, para quien, además de un espacio geométrico, existe otro, fundamentado en nuestra existencia que es, para él, espacial y, por tanto, hablará de una “existencia espacial” y de un “espacio existencial”. En este sentido, si el color muestra para los impresionistas una cualidad espacial, debe contener también cualidades existenciales para describir el espacio. Creemos que el cuadro de Van Gogh,



Imagen 8: Van Gogh, V. (1890). *Campo de trigo con cuervos* [óleo sobre lienzo]. Van Gogh Museum. Amsterdam, Países Bajos. 50.2 cm x 103 cm.

Campo de trigo con cuervos (1890)¹⁰, ejemplifica bastante bien esta sensibilidad espacial de la existencia a través de la utilización del puro color. En este último cuadro que pinta, el espacio está construido entre el amarillo que acerca, y fundamenta la tierra trabajada y sus fatigas, y el

¹⁰ En *Cicatrices*, Juan José Saer (2019) nombra este cuadro como *Campo de trigo de los cuervos*. Para Saer, parece ser que los “cuervos”, esas marcas negras en el cuadro, se constituyen en el sujeto del cuadro. Podríamos pensar también que esa nominación hace sistema con el final del capítulo de la novela de Saer, en el cual el personaje parece ingresar en el espacio de una gnosis interior: “Nunca nuestros círculos se habían mezclado tanto... el espacio a él destinado a través del cual su conciencia pasaba como una luz errabunda y titilante, no difería del mío como para impedirle llegar a un punto en el cual no podía alzar a la llovizna de mayo más que una cara empavorecida, llena de esas cicatrices tempranas que dejan las primeras heridas de la comprensión y la extrañeza” (pp. 105-106). Nos podríamos preguntar, entonces, ¿cuál es la dimensión de esas cicatrices negras en el cuadro de Van Gogh?, ¿la verdadera dimensión del color en su espacio existencial?, ¿y en Saer, que ve en esas manchas negras el sujeto del cuadro?

azul que plantea la distancia y un orden superior, la trascendencia. En esa tensión unos trazos negros auguran el presagio, quizás la tormenta mental del artista.

Es interesante pensar que es Van Gogh, ligado estrechamente al campesinado, quien elabora y desarrolla la cualidad espacial y existencial del color. Ingresamos aquí en otra cualidad del espacio, referida a su percepción. Una memoria afectiva del espacio, cuya potencia de conocimiento está depositada en uno de los sentidos descastados por la epistemología moderna/colonial, una intuición espacial que podríamos pensar como una sensibilidad geocultural¹¹. Entendemos la intuición en el sentido de una afección, una energía sensible, emocional, que es construida en la historia del sujeto y que, aunque concierne a un orden gnoseológico no totalmente racional, contiene una gran precisión y especificación en el reconocimiento de aspectos o cualidades¹². En *La distinción*, Bourdieu (1998), para conceptualizar la disposición estética del “gusto”, mencionaba las sugerentes conceptualizaciones de Leibniz, quien ilustra la idea de un conocimiento *claro pero confuso*, a través de los colores, los sabores, los olores, que podemos distinguir por el testimonio de los sentidos, pero no por marcas enunciabiles. Estas implicancias están contenidas en la intuición del espacio que denominamos como una sensibilidad geocultural, que expresa una unión muy estrecha entre el sujeto y el espacio, en la forma de un sujeto que incorpora a través de la práctica un objeto y lo subjetiva para construir la totalidad simbólica que le permite la producción de una identidad continua en el mundo práctico, pero también la aprehensión de lo nuevo. Estas sensibilidades geoculturales, estas disposiciones estructuradas de conocimientos *claros pero confusos* que, como el *habitus*¹³, funcionan “más allá de la conciencia y el discurso” (p. 477), son las que se actualizan muchas veces en el orden de la percepción y la recepción de algunas obras de arte, que producen sentido a través del orden metafórico de la elisión, o la alusión.

11 Estas reflexiones se desprenden de la propuesta teórica de Kusch (2000b) respecto a la noción de geocultura.

12 En este sentido, son muy sugerentes las observaciones de Rivera Cusicanqui (2015): “La descolonización de la mirada consistiría en liberar la visualización de las ataduras del lenguaje, y en reactualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales. Sería entonces una suerte de memoria del hacer, que como diría Heidegger, es ante todo un “habitar”. La integralidad de la experiencia del habitar sería una de las (ambiciosas) metas de la visualización” (p. 23).

13 “Hablar de habitus es incluir en el objeto el conocimiento que los agentes –que forman parte del objeto– tienen del mismo, y la contribución que ese conocimiento aporta a la realidad del objeto”. El “conocimiento común” o “erudito” tiene un “poder propiamente constituyente”. Es el “aspecto activo” del conocimiento del que hablaba Marx, su “actividad estructurante”, en la forma de “esquemas incorporados”, constituidos en la historia colectiva pero incorporados en la historia individual, que funcionan “en la práctica y para la práctica”, y no a los fines del “puro conocimiento” (Bourdieu, 1998, p. 478).



Imagen 9: Van Gogh, V. (1885). *Los campesinos comiendo patatas* [óleo sobre lienzo]. Van Gogh Museum. Amsterdam, Países Bajos. 114 cm x 82 cm.

Es algo que conocemos bien en la literatura argentina, por ejemplo, en el *Martín Fierro*, dice Borges, no hay un solo verso que describa la pampa, esa vasta llanura en donde se disuelve nuestra personalidad, sin embargo, sentimos su presencia, la intuimos, como en ningún otro texto. No nos vamos a extender ahora en esto, pero mostraremos a modo de ejemplo –a través del mismo Van Gogh, que nos está acompañando ahora– una obra muy conocida, *Los campesinos comiendo patatas* (1885).

Hay una insinuación del espacio en la intuición de la totalidad existencial de los sujetos representados. El espacio de labranza está allí en la dureza de los rostros, en las manos deformadas por la dura labor, en los colores tenues que parecen mimetizarse con el prado que no vemos, en su reciedumbre, en su visión cíclica del mundo que lleva a aprovechar en cada época los frutos de la tierra, en su persistente religiosidad denotada por el cuadro con la

cruz junto al reloj que marca el tiempo moderno. Lo intuimos profundamente también en la repetición del encuentro luego de la fatiga, que conjura la incerteza, y en la solidaridad ante la escasez que entreteje, aún en esa habitación alumbrada a medias, los hilos precarios de la existencia y proyecta la esperanza para el próximo día. El espacio está allí elidido, sin embargo, lo intuimos, quizás sea porque los sujetos representados son campesinos, el último grupo social en comunión con la tierra. No conocemos Nuenen, sin embargo, presentimos la aldea rural.

A principios del siglo XX, la conceptualización del espacio, –tanto en la ciencia, con los desarrollos de Planck y Einstein, en psicología con las investigaciones de Freud o en el arte con Cézanne, Gauguin y Van Gogh– se va a ir distanciando completamente de las formalizaciones que se habían estabilizado en los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, en lo que no encontraremos demasiadas transformaciones será en la conceptualización ontológica, subordinada, desde la

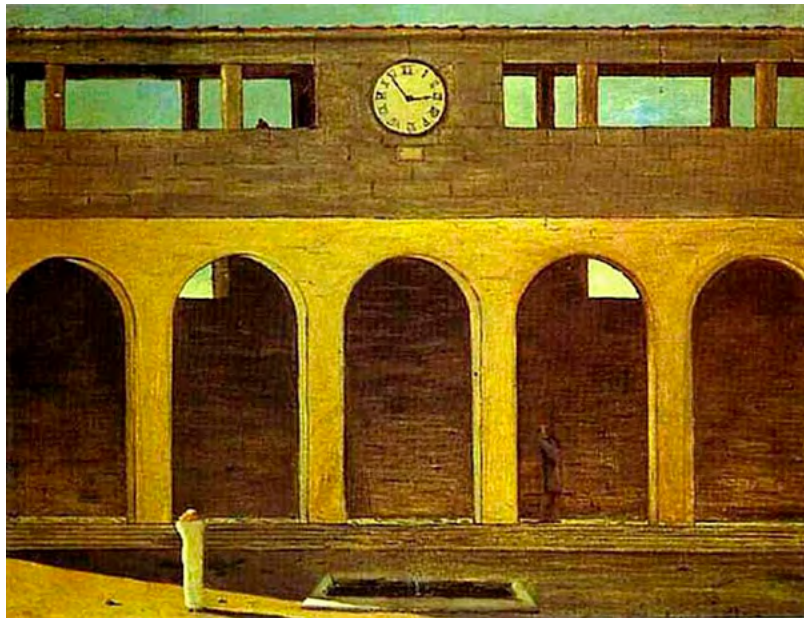


Imagen 10: Giorgio de Chirico (1910). *El enigma de la hora* [óleo sobre lienzo]. Colección particular. s. d. 54,5 cm x 70,5 cm.

cual se impondrá la semiosis imperial, ahora con el completo triunfo de la temporalidad del capitalismo. La pintura metafísica de Giorgio de Chirico, *El enigma de la hora* (1910), expresa este momento. Nos muestra un espacio público absolutamente vacío, deshumanizado, pero con el tiempo figurado en el reloj que preside la escena, dominando la representación. Es el triunfo definitivo del tiempo impuesto por el capitalismo, la aceleración de los cambios y la transformación de las relaciones de producción.

Es importante notar que las tensiones que modelan la estética literaria del modernismo hispanoamericano muestran de manera acabada y compleja este fenómeno espacio-temporal que había señalado Harvey. Los textos de José Martí y Rubén Darío producen un espacio y un tiempo relacional, en donde se intersectan: la elaboración de una lengua literaria, la incorporación de formas culturales propias del mundo indígena y mestizo de América, y la percepción crítica de los imperialismos emergentes, con los artefactos y las representaciones orientales, en una formalización estética y epistemológica que fractura el sentido impuesto al espacio colonial. En *Cantos de vida y esperanza*, en cuyo prólogo afirmaba encolumnarse en un movimiento estético de “libertad en América”, Rubén Darío (1986) expresa esta sensibilidad. Allí, en el torbellino de un mundo en plena transformación, en la tormenta de la “hiperestesia humana”, la subjetividad del poeta intenta encerrarse, dice, en la “torre de marfil”, “en cuya noche un ruiseñor había/que era alondra de luz por la mañana”, entre la “Galatea gongorina” y la “marquesa verleniana”, en un mundo de “góndolas y liras en los lagos”, pero fractura el cerco, agrega, porque “tuve hambre de espacio y sed de cielo/desde las sombras de mi propio abismo” (pp. 10-11).

A partir de esa fractura, la subjetividad poética enfrenta el “mundo”, encuentra en la “selva sagrada” “la profunda emanación del corazón divino” y construye en América un espacio donde “la eterna vida sus semillas siembra/donde brota la armonía del gran Todo”. En *Salutación del optimista* escribe, “la inminencia de algo fatal hoy conmueve la tierra”, “algo se inicia como vasto social cataclismo”; ante el desastre, el imperativo subjetivo del poeta: “Únanse, brillen, sacúdanse tantos vigos dispersos/formen todos un solo haz de energía ecuménica” (p. 14). Ahora bien, el espacio para que se desarrolle este “haz de energía ecuménica” es América, el antiguo espacio colonial descastado de la ontología occidental que, dice Darío en otro poema, “desde los remotos momentos de su vida/vive de luz, de fuego, de perfume, de amor” (p. 22).

Esto es aún más claro en el *Canto a la Argentina*, en donde la Argentina es construida como la “región de la aurora”, “abierta al sediento de libertad y de vida”, poblada de “políglotas

muchedumbres”. El espacio, entonces, de la “energía ecuménica” se ofrece a los “ciudadanos del orbe todos/cosmopolitas caballeros”, a los “argonautas de lo posible/destructores de lo imposible”, es decir, a aquellos que contienen en su ser el proyecto del mundo nuevo, pero esta vez en el misterio de su realización en la “armonía del gran Todo”. Las que contienen en su ser el nuevo proyecto, “argonautas de lo posible/destructores de lo imposible” son las “muchedumbres”, que en América son “políglotas”, heterogéneas, y que fundarán allí un nuevo Mundo, el espacio mítico y simbólico en donde se realice la “armonía del gran Todo”.

Antes de avanzar, debemos mencionar que en el siglo XIX (Marx y Engels, 1974b) ofreció a la conciencia occidental una perspectiva crítica acerca de los fundamentos por los cuales el espacio colonial había sido constituido en la conciencia europea como un espacio de extracción de recursos, aunque tampoco llegó a cuestionar en profundidad la perspectiva ontológica de subordinación que hemos argumentado a través de Kant y Hegel. Puesto que si bien en el capítulo “La acumulación originaria” de *El Capital* va a decir que:

los yacimientos de oro y plata de América, el exterminio, la esclavización y el sepultamiento en las minas de la población aborígen, el comienzo de la conquista y el saqueo de las Indias Orientales, la conversión del continente africano en cazadero de esclavos negros (...) [son] los hechos que señalan los albores de la era de producción capitalista (p. 32).

En el momento de interpretar las acciones de Bolívar, el héroe máximo de la Independencia hispanoamericana, además de denostar su figura, va a decir que al igual que “la mayoría de sus compatriotas, era incapaz de todo esfuerzo de largo aliento” (Marx, en Aricó, 2009, p. 233).

La degradación ontológica del espacio colonial argumentada en Kant, y formalizada en Hegel, va a constituirse en una constante, con sus excepciones, en las producciones simbólicas de la conciencia occidental durante todo el siglo XX, e incluso en muchas producciones emergentes del espacio “periférico” pero que reproducen la epistemología imperial. Una de las rupturas de mayor potencia epistemológica con esta conceptualización ontológica estará enunciada en América Latina, a mediados de la década del sesenta, por la Teoría de la Dependencia, precedida por pensadores como José Carlos Mariátegui o el núcleo gnoseológico del pensamiento nacional-popular en nuestro país, y por la Teología y la Filosofía de la Liberación, que constituyen los núcleos intelectuales latinoamericanos más importantes del siglo XX.

Costuras. Pensar desde las hilachas: un espacio-tiempo americano

En este punto nos preguntamos cuál es el espacio que produce la muchedumbre, la totalidad de la plebe¹⁴, cuando toma un espacio, lo practica, lo viste con sus emociones, lo escenifica en sus rituales, lo cubre de sentido y lo constituye en el soporte material de su historia para aprehenderlo en la eternidad simbólica de su memoria. Pensemos por ejemplo en la Plaza de Mayo, en su historia, en la acumulación de sentidos, atravesada por la temporalidad del Nunca Más, que expresa una dignidad humana en un espacio-tiempo situado en la totalidad existencial de nuestra comunidad. Un centro germinativo. Una “intersección” que involucra en el sujeto individual “afecciones” internas que lo comprometen en su totalidad con el trasfondo existencial de la propia comunidad, con la trascendencia articulada en la vitalidad superior de la memoria popular.

308

Pero entonces, hemos intentado pensar el espacio y aún no hemos podido encontrar una definición que nos permita articularlo con la multitud. Creo que las conceptualizaciones teóricas que hace De Certeau (2000), tratando de captar la perspectiva de la práctica “popular”, la acción del “hombre ordinario”, nos pueden ofrecer algunas precisiones. En primera instancia, De Certeau distingue entre “lugar” y “espacio”. El “lugar”, dice, es un “orden” según el cual “los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia”, y en el que está excluida la posibilidad de la superposición –que “dos cosas se encuentren en el mismo sitio” en el mismo momento–. Allí, los elementos considerados “están unos al lado de otros”, son contiguos, ubicados en un sitio “propio y distinto”. De esto se desprende que un “lugar” sea, entonces, una configuración de “posiciones”, puesto que su fundamento está en una trama de relaciones en un momento determinado, por ello indica “estabilidad” (p. 129).

El espacio, en cambio, existe en cuanto se toman en consideración los “vectores de dirección, las cantidades de velocidades y la variable del tiempo” (p. 129). El espacio se constituye entonces en un “cruzamiento de movibilidades”, configurado por el “conjunto de movimientos que ahí se

14 En *Microfísica del poder*, Foucault (1992) hacía algunas observaciones muy sugerentes respecto a la “plebe”: “No es conveniente sin duda concebir “la plebe” como el fondo permanente de la historia, objetivo final de todos los sometimientos, núcleo jamás apagado totalmente de todas las sublevaciones. No existe sin duda la realidad sociológica de “la plebe”. Pero existe siempre alguna cosa, en el cuerpo social, en las clases, en los grupos, en los mismos individuos que escapa de algún modo a las relaciones de poder; algo que no es la materia primera más o menos dócil o resistente, sino que es el movimiento centrifugo, la energía inversa, lo no apresable. (...) Esta parte de la plebe, no es tanto lo exterior en relación a las relaciones de poder, cuanto su límite, su anverso, su contragolpe” (p. 177).

despliegan”. En este sentido, es, entonces, un “efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales” (p. 129). En suma, dice De Certeau, “el espacio es un lugar practicado”, no hay espacio sin el sujeto que lo usa y lo interviene en el transcurso del tiempo. El espacio es así un “efecto” que la práctica temporaliza. Además, dice, las intervenciones de los sujetos constituyen el espacio en una “unidad polivalente”, polisémica, fruto de “programas conflictuales”, contradictorios y también de “proximidades contractuales”, de coincidencias, de concomitancias (p. 129). Pero entonces, en lo que nos interesa, de fractura del “orden”, de quiebre de las reglas que hacían del “lugar” la imposibilidad de la superposición, la coincidencia, la concurrencia, la unidad en la diversidad, que es lo que manifiesta el espacio-tiempo existencial que instala la plebe.

Por otra parte, la muchedumbre, la multitud allí reunida, expresa el tiempo siempre nuevo de la temporalidad eterna y recurrente del pueblo, por ello las demandas de hoy se expresan a través de las vestiduras simbólicas del pasado. Esa tensión, muy dinámica, va a constituir su potencia y muchas veces también su eficacia política. Como si cada vez que hay manifestaciones populares en la Plaza de Mayo, Pancho Ramírez atara nuevamente los caballos en la Pirámide y, a través de esa hendidura de la historia, un flujo de energía simbólica muy poderoso cubriera de sentido a la multitud allí reunida, y ya no se pudiese hablar de las demandas de hoy sin nombrar a Perón, a Yrigoyen, a Varela, a Rosas, a Quiroga, a Artigas, a Túpac Amaru. Esta es, creemos, una dimensión muy potente del espacio y el tiempo, y de la historia. Es la ruptura práctica y total con la concepción del espacio geométrico, abstracto, que decíamos antes; se abstrae de la dimensión temporal de la experiencia y remite el tiempo a una regulación estandarizada y externa. El espacio de la muchedumbre fractura el espacio absoluto de la mismidad que repele la diferencia en nombre de la negación de la vivencia sensible de la experiencia.

La cultura latinoamericana abunda, por cierto, en estas fracturas del orden establecido, en estos desbordes. Pero nos ha interesado en este trabajo dialogar con la conciencia occidental e indagar en cuestiones que nos interesan desde una razón crítica. La multitud no solo resignifica el espacio, sino que fractura la temporalidad continua que instaura el capitalismo, el eterno presente de la producción y el consumo. En una novela muy interesante, G. –cuyo nombre alude a la clasificación de los documentos coloniales del Imperio inglés–, John Berger (1973) hace una profunda crítica al colonialismo, dialoga con el espacio colonial y reflexiona sobre el poder; dice allí que proponiendo “un continuo presente, toda minoría dirigente necesita adormecer y, si es posible, matar el sentido del tiempo de aquellos que explota. Es este el autoritario secreto

de todos los métodos de reclusión”, y agrega, son las “barricadas” las que “rompen aquel presente”, fracturan el orden postulado (p. 99). Esta ruptura del orden, esa interrupción de lo reglado, implica el momento preciso de la irrupción de la multitud en tanto es su existencia espacial la que ingresa y desborda, porque es su temporalidad existencial la que profetiza la transformación. Su potencia viene del pasado, pero se actualiza en necesidades urgentes; es la certidumbre terrible de una potencia informulable, porque hay que aprender el lenguaje de la multitud para decirla.

El espacio existencial de la muchedumbre implica así una intersección espacio-temporal en donde las diferencias persisten pero para componer una simbolización superior, un fondo de la existencia que se concreta y actualiza en un aquí y un ahora. En el sentido de una cadena equivalencial (Laclau, 2005), pero con toda la carga emocional de un sujeto y una comunidad cuya energía simbólica anuda sus urgencias, individuales y colectivas, con una temporalidad total. En este sentido, hay que conceptualizar el espacio existencial como un acontecimiento, una excepción en el orden del espacio y el tiempo regular, cuya intensidad y potencia de producción de un nuevo espacio-tiempo están sujetas al orden de lo viviente y, por ello, al movimiento, al flujo, a la velocidad y al deseo de transformación, que lo sitúa en forma radical.

En tanto acontecimiento, su persistencia simbólica y su eficacia política, se expanden en ondas gravitatorias, su irradiación de energía tiene siempre consecuencias indeterminadas para la modelación de lo políticamente posible e incluso para lo pensable; puesto que su máxima intensidad se produce en los momentos de articulación entre una identidad social emergente y un poder constituyente que, en algunos momentos, puede llegar a transformar los regímenes de visibilidad de una sociedad: “destructores de lo posible/argonautas de lo imposible”, como llamaba Darío a las muchedumbres.

Es una apertura de la historia que nos conecta, entonces, con un trasfondo existencial muy profundo, que nos humaniza, en el plano de la especie y en la eterna lucha entre dominados y dominadores. En este sentido, el espacio existencial de la multitud es un universal situado. Sus figuras son la coexistencia, la superposición, la coincidencia, la concurrencia, la unidad en lo múltiple, la concomitancia; son “proximidades contractuales” –en términos de De Certeau (2000)–, pero también la intensidad y la potencia, la irradiación, la expansión y el devenir.

La literatura y Berger (1973) lo dicen mejor, con mayor claridad y poesía. Es una escena donde uno de los personajes principales recuerda algunos sucesos políticos a mediados del siglo XIX, en Italia:

todo estaba colmado por la multitud (...) Para un hombre, semejante multitud es una prueba solemne. Se ha reunido como testigo de un destino común, para el cual ya no tienen importancia las diferencias personales. Hasta lo que el hombre alcanza a recordar, este destino ha consistido en privaciones y humillaciones constantes. Sin embargo, sus apetitos no se han atrofiado. Basta encontrar un par de ojos, en aquella multitud, para que esos ojos revelen la extensión de sus posibles demandas. Inevitablemente, la discrepancia conducirá a la violencia: tan inevitablemente como es inexorable la multitud allí reunida. Se ha reunido para pedir lo imposible. Se ha reunido para vengar la discrepancia. Necesita echar abajo ese orden que ha definido y distinguido entre lo posible y lo imposible, siempre a sus expensas, de generación en generación. Frente a una multitud semejante sólo hay dos maneras en que un hombre, que todavía no lo es, puede reaccionar. O ve en ella la esperanza de la humanidad, o ante ella siente un miedo pánico. No es fácil ver en la multitud la esperanza de la humanidad. No formas parte de esa multitud. Sólo si te has preparado con anterioridad, verás la esperanza (p. 20).

La escritura de Berger siempre es excelente. Espero, simplemente, que estas reflexiones sirvan para pensar que las transformaciones en la percepción del espacio y el tiempo traman de significados nuestras experiencias, y pueden constituir un sistema de interpretación bastante interesante de nuestra cultura. Pero, sobre todo, para que ante una “multitud” allí reunida no sintamos el “miedo pánico” que conduce a la represión y a la violencia, sino, al contrario, sintamos y veamos en ella la “esperanza de la humanidad”.

Bibliografía

Agamben, G. (2006). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. España: Pre-textos.

Aricó, J. (2009). *Marx y América Latina*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Armstrong, K. (2002). *Islam. A short history*. New York: The Modern Library.

Argumedo, A. (2009). *Los silencios y las voces en América Latina*. Buenos Aires: Colihue.

Bachelard, G. (1972). *La formación del espíritu científico*. Buenos Aires: Siglo XIX.

Benjamin, W. (2012). *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*. Barcelona: Centellas.

Berger, J. (1973). *G*. Buenos Aires: Sudamericana.

Bourdieu, P. (2015). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. España: Taurus.

Casalla, M. (1992). *América en el pensamiento de Hegel: admiración y rechazo*. Buenos Aires. Catálogos.

Cassirer, E. (1968). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.

Castro Gómez, S. (2005). *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Darío, R. (1986). *Poesías*. Argentina: Biblioteca Ayacucho-Hispamérica.

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

- Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2006). *Genealogía del racismo*. La Plata: Editorial Altamira.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Gombrich, E. (1999). *La historia del arte*. México: Editorial Diana.
- Gruzinski, S. (2000). *El pensamiento mestizo*. España: Paidós.
- Harvey, D. (2012). La geografía como oportunidad política de resistencia y construcción de alternativas. *Revista de Geografía Espacios*, (2)4, pp. 9-26.
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Heidegger, M. (1958). *La época de la imagen del mundo*. Chile: Editorial Universidad de Chile.
- Hobsbawm, E. (2004). *La era del Imperio 1875-1914*. Buenos Aires: Crítica.
- Kusch, R. (2000a). Pensamiento Indígena y Popular en América. En *Obras Completas. Tomo II* (pp. 255-546). Rosario: Fundación Ross.
- Kusch, R. (2000b). Esbozo de una antropología filosófica americana. En *Obras Completas. Tomo III* (pp. 241-434). Rosario: Fundación Ross.
- Laclau, E. (2005). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Le Goff, J. (1980). *Time, Work and Culture in the Middle Ages*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lewin, B. (1963). *La insurrección de Túpac Amaru*. Buenos Aires: Eudeba.

- Marx, K y Engels, F. (1974a). *La ideología alemana. Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*. Barcelona. Ediciones Grijalbo.
- Marx, K. y Engels, F. (1974b). Capítulo XXIV: La acumulación originaria. En *Obras Escogidas. Tomo II* (pp. 102-151). Moscú: Editorial Progreso.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini.
- Mignolo, W. (2011). *The darker side of western modernity*. Durham: Duke University Press.
- Nietzsche, F. (2006). *La voluntad de poder*. Madrid: Edaf.
- Panofsky, E. (1973). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Prigogine, I. (1983). *¿Tan sólo una ilusión? Una exploración del caos al orden*. España: Tusquets Editores.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Roig, A. (2009). *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. Buenos Aires: Una ventana.
- Saer, J. (2019). *Cicatrices*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Rodríguez, S. (1990). *Sociedades americanas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Said, E. (1994). *Culture and Imperialism*. New York: Random House.
- Torres Roggero, J. (2002). *Elogio del pensamiento plebeyo. Geotextos: el pueblo como sujeto cultural en la literatura argentina*. Córdoba: Silabario.

Torres Roggero, J. (2005). *Dones del canto: cantar, contar, hablar: geotextos de identidad y poder*. Córdoba: Del Copista.

Cómo citar este artículo:

Arrieta, J. (2022). Una aproximación al espacio y el tiempo en la modernidad colonial. *AVANCES*, (31), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37838>.

Fin de ciudad: biografía plástica de Aldo Magnani

End of town: plastic biography of Aldo Magnani

Guillermo Fantoni

Universidad Nacional de
Rosario

Rosario, Argentina
guillermoofantoni@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/tjosr16qb>

Resumen

Por las características de su obra –un realismo de nuevo cuño tensado por la geometría–, por su formación artística y por sus intervenciones desplegadas en instituciones y agrupaciones rosarinas de los años cuarenta y cincuenta, Aldo Magnani (1922-2019) es uno de los artistas representativos de una coyuntura en la que el arte moderno se consolidó y expandió de una manera inusitada. A pesar de los extraños y prolongados silencios que signaron posteriormente su carrera de artista, existen vívidos trayectos biográficos que permiten aproximarnos, aun fragmentariamente, a esas coyunturas decisivas de la vida cultural, y cimentar, también, la recuperación de una figura clave que fue redescubierta en los últimos años de su vida.

Palabras claves

Realismo, Comunismo, Modernismo, Arte Argentino, Arte de Rosario

Abstract

Due to the characteristics of his work –a new kind of realism tensed by geometry–, his artistic training and his interventions deployed in institutions and groups in Rosario in the forties and fifties, Aldo Magnani (1922-2019) is one of the representative artists of a moment in which modern art was consolidated and expanded in an unusual way. Despite the strange and prolonged silences that later marked his career as an artist, there are vivid biographical traces that allow us to approach, even fragmentarily, those decisive stages of cultural life, and also to place the recovery of a key figure who was rediscovered in the last years of his life.

Key words

Realism, Communism, Modernism, Art from Argentina, Art from Rosario

Un descubrimiento¹

Tuve las primeras noticias sobre Aldo Magnani² a fines de la década del setenta a partir de los textos y las reproducciones contenidas en el catálogo de *20 años de permanencia en la pintura*, una significativa muestra realizada, en septiembre de 1973, en la Galería Carrillo de Rosario. Muchos años después, esa referencia me pareció lo suficientemente interesante como para contactarlo y convocarlo a participar de *La diversidad de lo moderno: arte de Rosario en los años cincuenta*, la exposición dedicada a las variadas expresiones de ese momento expansivo y cenital en la plástica de la ciudad organizada, en octubre de 2011, en el Espacio de Arte de la Fundación OSDE. Desde entonces, la amistad y la admiración suscitada por su obra fueron creciendo, a tal punto que incluí a modo de homenaje varias de sus pinturas en *El realismo como vanguardia. Berni y la Mutualidad en los años 30*, la exposición inaugurada tres años después en la misma sala, destinada a compendiar las obras de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos, la emblemática agrupación de Rosario liderada por Antonio Berni. Así como inicié el recorrido de un sector de la muestra dedicado a las “adhesiones a la realidad” con las pinturas de Luis Ouvrard, que no había integrado la agrupación pero había sido amigo y compañero de Berni, finalicé ese núcleo con un importante conjunto de pinturas “sociales” de Aldo Magnani, quien tampoco había participado de esa entidad pero había conocido posteriormente a varios de sus miembros y prácticamente –como un heredero de sus concepciones–, mantenido firmemente la idea de que el arte debe traslucir, con la mayor claridad posible, el pensamiento y las posiciones del artista. En este caso, un artista que desde los dieciocho años mantuvo una militancia en la izquierda y que por esa razón desarrolló, con particular énfasis desde los años cincuenta, un “realismo moderno” (Llorens, 2006) comprometido con los problemas sociales que percibía como urgentes y sustanciales.

1 El título de este escrito, *Fin de ciudad*, alude a una obra pintada tardíamente por Aldo Magnani que expresa los motivos más constantes abordados en su itinerario plástico: el suburbio. Se trata de un creador que, por los prolongados silencios que jalonaron su carrera artística, estuvo largamente oculto y cuya revisión resulta relevante no solo para ampliar el necesario registro de autores, sino también para construir visiones más polifónicas y completas sobre los movimientos y las coyunturas decisivas en el arte moderno de Rosario. Por lo tanto, se trata de abordar su trayecto biográfico, a través de algunos fragmentos condensadores, para acercarnos a los años cuarenta y cincuenta en los que ingresa al campo artístico y desarrolla intensamente los aspectos sustanciales de una obra que también tuvo reverberaciones posteriores. Sobre los alcances de las perspectivas biográficas está el trabajo de François Dosse (2007) en cuyos inicios convoca la conocida sentencia de Walter Benjamin donde pone en relación obra, vida y condición histórica.

2 Aldo Magnani nació en Rosario el 27 de junio de 1922 y murió en la misma ciudad el 2 de mayo de 2019, próximo a cumplir 97 años de edad.

Hasta entonces, su actividad en el campo de la plástica había sido reseñada en el catálogo editado por la Galería Carrillo y, poco antes, en los libros *Cronología del arte en Rosario y Crónicas, documentos y otros papeles*, publicados por el crítico y coleccionista Isidoro Slullitel en 1968 y 1971 respectivamente. A diferencia de estos textos que por su carácter sucinto arrojaban solamente algunos datos biográficos del artista o subsumían su actuación en el contexto de grupos, los ensayos que precedieron los catálogos de las exposiciones dedicadas a explorar el arte en las decisivas coyunturas de los años treinta y cincuenta recuperaron segmentos de su trayectoria recalando, además, sobre sus singularidades estéticas. Esas exposiciones permitieron, mediante la presentación de varias obras en cada oportunidad, una renovada confrontación pública y, en consecuencia, la llegada a un nutrido grupo de espectadores que en algunos casos pudo descubrir, y en otros resituar en la historia, artistas que estaban ocultos. Dos operaciones que Esther Finkelstein (2015) puso en juego cuando abordó, como motivo central de su tesina de grado, la figura de Rosa Aragone; una artista expuesta en esa ocasión por haber ingresado al campo artístico durante esos años y que si bien no era desconocida sí lo era su producción gráfica que había quedado prácticamente oculta con respecto a su amplia labor pictórica. En el marco de ese trabajo, el tratamiento de la Agrupación de Grabadores de Rosario dio pie a un extenso apartado sobre la actividad de Magnani como grabador revelando también un aspecto de su obra que, como tantos otros, el propio creador había soslayado³.

Luego de estos episodios, en agosto de 2016, organicé en la Escuela Municipal de Artes Plásticas Manuel Musto una amplia exposición de grabados y dibujos titulada *Escenas de Saladillo* que posicionó al artista como un representativo exponente de esa zona de la ciudad. Por esta razón, en abril de 2019, el Museo de la Ciudad lo invitó a participar con una de sus pinturas más emblemáticas en la muestra que dedicó a las obreras del Frigorífico Swift, y convirtió esa pintura en imagen de la exposición. Esa obra, realizada en 1962 y titulada precisamente *Obrera*, fue solicitada para ilustrar la tapa de un volumen (Martín y Pascuali, 2018) dedicado a esa temática y, en forma prácticamente simultánea, para reproducirse en un libro de imágenes sobre los grupos de artistas de la provincia de Santa Fe, publicado en septiembre del siguiente año (Ministerio de Innovación y Cultura, 2019). Como se ve, se trata de un conjunto de episodios que no solo posicionaron la figura del artista en el arte de la ciudad, sino que puntuaron su retorno a las actividades expositivas y propiciaron la difusión de su obra en el último tramo de su vida.

³ Este ocultamiento impidió que Veliscek y Finkelstein (2015) incluyan su obra en una muestra realizada previamente, en la que abordaron representativos grabadores de la ciudad.



Imagen 1: Magnani, A. (1962). *Obrera* [óleo sobre harboard].
Colección particular, Rosario, Argentina. 67 x 47 cm.

Es preciso señalar que a lo largo de su trayectoria, e independientemente de su dedicación a la pintura de obra, Magnani tuvo momentos de intensa actuación en el campo de la plástica seguidos de otros donde, a pesar su constante producción de apuntes del natural y elaboraciones de taller, permaneció alejado de los espacios y eventos propios de la carrera de artista. Posiblemente una tensión no resuelta entre sus convicciones ideológicas y las mediaciones institucionales y mercantiles que rodean la práctica del arte sea la causa de los prolongados alejamientos del circuito de exposiciones, premios y salones. Decisión que se hizo aún más compleja con el retiro que se impuso a raíz del opresivo clima político que acompañó el Golpe de Estado de 1976. Seguramente las limitaciones para realizar sus recorridos por el sur de Rosario, donde extraía gran parte de sus motivos, y, más aún, la imposibilidad de expresar sin rodeos sus ideas

a través de las imágenes impusieron un prolongado ensimismamiento. Si se considera una frase apuntada en el reverso de uno de sus dibujos –“cuando el artista calla, traiciona”⁴–, se puede pensar que el retiro fue la solución que consideró posible ante una realidad que, de modo ineluctable, lo limitaba y superaba. Felizmente, ese retiro se vio interrumpido en los ocho años previos a su muerte: el momento en que su obra, más allá de expresar modalidades estéticas propias de los cincuenta, sobrepasó esa inscripción con inusitada fuerza para dialogar con las sensibilidades del presente.

Una vida

Durante muchos años y particularmente en los últimos de su vida, Aldo Magnani reunió en su taller numerosas obras, enseres y objetos vinculados al universo de la pintura: herramientas y materiales, bocetos y estudios preparatorios, pinturas inacabadas y concluidas, libros, revistas y fascículos de arte; objetos que se acumularon de un modo cada vez más desordenado y aleatorio a medida que disminuían sus fuerzas y capacidades para el trabajo. Por esta razón, poco después de su muerte, se produjo el encuentro sorpresivo de una colección de *La Esfera*; una publicación española de amplia difusión latinoamericana, particularmente estimada por la primera generación⁵ de artistas genuinamente rosarinos. Un hecho aparentemente extraño y fortuito si se considera que se trata de una revista cuyo último número, publicado en enero de 1931, precedió por lo menos quince años el ingreso de Magnani al campo del arte. Sin embargo, visto a la luz de algunas declaraciones del propio artista, el hallazgo, al margen de toda excepcionalidad, resulta en alguna medida previsible y, más aún, estrechamente vinculado a dos de sus pasiones: la lectura y la pintura, articuladas ambas con una decidida vocación política que lo llevó a militar, siendo muy joven, en la Federación Juvenil Comunista y a mantener un estrecho contacto con el Partido Comunista Argentino y, consecuentemente, con el movimiento que en el ámbito internacional encarnó hasta los años sesenta una de las formas más radicales

4 Se trata del boceto titulado *San Francisquito* (s/f) [lápiz s/papel], 24,5 x 32,5 cm.

5 Isidoro Slullitel (1968) consideró como tales a los artistas nacidos en la ciudad a fines del siglo XIX que, luego de asistir a academias y talleres dirigidos por maestros europeos, ingresaron al campo artístico en las décadas del diez y del veinte. Con evidente intención periodizadora el autor utilizó la noción de *generación* al igual que dos de sus referentes inmediatos: Luis Gudiño Kramer (1955) y Horacio Caillet Bois (1945). Sobre la aplicación del concepto en diversos dominios, entre ellos el de las artes, cfr. Urresti (2002, pp. 93-95).

de la izquierda.

En el transcurso de 2017, interrogado sobre su mundo familiar, declaró que no había allí pintores ni escritores aunque “se valoraba y estimulaba todo lo referido a la cultura” (Fantoni, 2017). Uno de sus tíos tenía una conocida librería en la ciudad, La Gaceta de las Colonias, que era asiduamente visitada por los inmigrantes italianos y su padre, que había colaborado en el taller de pintura decorativa, cartelería y publicidad del artista francés Julián Nicolás, lo había puesto en contacto –a través de sus relatos– con el oficio que desempeñó paralelamente a las artes plásticas durante toda su vida. Así, muy tempranamente, el artista pudo vivenciar, de un modo prácticamente natural, el contacto con los libros y con una versión altamente especializada de la pintura de obra que se formalizó inicialmente con su ingreso a una empresa de pintura decorativa para continuar, más adelante, con emprendimientos personales. La plástica, por su parte, tuvo inicios intuitivos y espontáneos en el marco de los aprendizajes escolares, luego continuó con los intentos propios de un autodidacta y se desarrolló formalmente al ingresar, en 1944, a la recientemente fundada Escuela Provincial de Artes Plásticas donde egresó con una especialización en grabado y, en 1945, a la no menos reciente Escuela Municipal de Artes Plásticas para Obreros y Artesanos Manuel Musto. En esta última, donde permaneció por apenas un semestre, participó de una huelga estudiantil para sostener la dirección de Eugenio Fornells frente a una intervención propiciada por el tormentoso clima político; un hecho previsible si se considera que al despuntar la década del cuarenta ya había iniciado la militancia política en la Federación Juvenil Comunista, apoyado la gestación del Congreso de la Juventud Argentina⁶ y, a raíz de ese episodio, experimentado, como otros tantos activistas de izquierda, un paso por la cárcel de Villa Devoto en la provincia de Buenos Aires.

Magnani (1972) destacó que el hecho de desarrollar estudios programáticos no impidió que “su vocación se oriente por cauces no académicos, en virtud de su relación con pintores de vanguardia” (p. 1), mencionando puntualmente los nombres de Juan Grella, Leónidas

6 A partir de la V Conferencia Nacional de la Juventud Comunista realizada en marzo de 1939, en la ciudad de Córdoba, surgieron una serie de organizaciones juveniles en todas partes del país que alimentaron un movimiento denominado Acción por los Derechos de la Juventud en el que participaron militantes de todas las tendencias y que desembocó, poco después, en una reunión de mayor magnitud: el Congreso de la Juventud Argentina. Planificado para los días 9, 10 y 11 de febrero de 1941, debía realizarse en la ciudad de Buenos Aires con la presencia de ochocientos delegados que respondían a una plataforma que incluía cuestiones económicas, políticas, sociales y culturales. Este fue prohibido por la policía que, además, detuvo la mayor parte de los delegados; no obstante, por la persistencia de los organizadores, se realizó en la ciudad de Córdoba los días 29, 30 y 31 de agosto de 1941 con mil quinientos de delegados de todas las tendencias (Arévalo, 1983).

Gambartes, Domingo Garrone, Hermenegildo Pedro Gianzone, Aldo Cartegni y Ricardo Sívori; algunos de los artistas que habían llevado adelante el singular proyecto estético y político de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos. Si bien Magnani reconoció haber tomado contacto con sus obras pocos años después de la disolución del grupo, a través de una exposición realizada por la filial local de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores⁷, atribuyendo a este episodio un carácter iniciático, lo cierto es que paulatinamente se fue relacionando con ellos al coincidir en actividades políticas y laborales ya que, además de compartir la militancia comunista, varios trabajaban en la construcción, la pintura de obra y la publicidad. Entre estos vínculos, fueron decisivos los encuentros con Juan Grela y Alfredo Cartegni, hermano de uno de los miembros del grupo citado, con quienes frecuentaba los basurales de la zona sur de la ciudad en busca de los paisajes y figuras que justificaban una perspectiva social del arte⁸. Cuando en 1946, Ricardo Sívori abrió su taller⁹ en Rosario luego de una prolongada estadía porteña, Magnani concurreó a este para estudiar composición y teoría del color. A partir de 1936 Sívori se había radicado en Buenos Aires donde tomó clases de composición con Lino Enea Spilimbergo y de escultura con Cecilia Marcovich, dos artistas que en diversos momentos habían asimilado en París las lecciones de André Lhote. El poscubismo del pintor francés, propiciado por Sívori a través de su taller, y la difusión de sus escritos y tratados mediante las traducciones de Julio Payró¹⁰ impactaron a Magnani y varios jóvenes discípulos que acompañaron al maestro en el lanzamiento de textos programáticos, en la constitución

7 Sobre el particular *cfr.* Bisso y Celentano (2006, pp. 235-265); en un marco más general *cfr.* Passolini (2013).

8 “Con Grela profundicé el grabado, entre otras cosas, pero fundamentalmente me gustaba la orientación que tenía sobre la elección del tema. Los domingos íbamos con él y Alfredo Cartegni a La Basurita o al Arroyo Saladillo. Había algo de inocencia porque éramos jóvenes, creíamos que dibujando allí hacíamos arte social y que ese arte iba a producir algo. En verdad era arte social y siempre hice un arte social influido por la literatura del Partido Comunista, que respeto y le debo mucho. Siempre pensé que la pintura tiene que ser un reflejo de la sociedad, que el arte refleja el momento que se vive y las contradicciones de la sociedad. La sociedad siempre ha tenido contradicciones y la búsqueda de su resolución es lo que hace que evolucione” (Fantoni, 2016, s/p).

9 Las concepciones estéticas y prácticas pedagógicas del artista quedan expuestas, por ejemplo, en las entrevistas contenidas en dos notas separadas por un lapso de tiempo (*En el Taller Sívori*, 1949, p. 6); (Toledo, 1957, p. 5).

10 En 1943, la Editorial Poseidón de Buenos Aires publicó *Tratado del Paisaje* de André Lhote, versión castellana de la edición original francesa realizada por Julio E. Payró. Al año siguiente, la misma casa editó bajo el título de *Críticos e historiadores del arte. André Lhote*, una selección de textos traducidos y prologados, también, por Payró.

formal del Grupo Síntesis y en una serie de exposiciones de conjunto¹¹. Por otra parte, así como el artista atribuyó a Sívori su formación en aspectos tan sustanciales de la plástica como la composición y el color, consideró a Grela como el maestro que “agrega nuevos elementos técnicos a su oficio de grabador” (Magnani, 1972, p. 1); en consecuencia, si el primero definió su rol como fundador y participante del Grupo Síntesis, el segundo, impulsó su integración al núcleo que conformó la Agrupación de Grabadores de Rosario¹².

Como se desprende de estos hechos, los años comprendidos entre 1945 y 1955 fueron intensos y productivos para el artista: a las diferentes instancias de formación que transitó, a las sociabilidades y referencias que alimentaron sus convicciones estéticas e ideológicas y a la actuación que desarrolló en distintos grupos, también se sumó una no menos intensa participación en salones que, con un perfil decididamente moderno, se realizaban en la Asociación Amigos del Arte¹³. Asimismo fueron años sumamente intensos para el arte de la ciudad, ya que el declive de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes –que había desplegado su actividad entre 1942 y 1947 en respuesta a los avatares de la Segunda Guerra, el clima de confrontación ideológica derivado del Golpe de Estado de 1943 y el ascenso del peronismo– dio lugar a nuevos realineamientos que finalmente derivaron en la formación del Grupo Litoral. Integrado por poderosas personalidades estéticas, prácticamente monopolizó la escena durante los cincuenta, y convivió, al menos por un lustro, con la Agrupación de Grabadores de Rosario surgida a fines de 1951 y con el conjunto de discípulos de Ricardo Sívori que luego de lanzar un manifiesto en 1951 formalizaron la fundación del Grupo Síntesis con otro texto similar en 1952. Si a estas manifestaciones de carácter colectivo se suma la presencia de otro conjunto de jóvenes creadores que, en el marco de agregaciones más lábiles y eventuales, se orientaron hacia el cultivo de la abstracción, resulta uno de los momentos más ricos y expansivos del arte moderno en la ciudad.

¹¹ “Siempre trabajé tomando como punto de partida la realidad: como primer paso hacía apuntes a lápiz o manchas con acuarela frente al paisaje y posteriormente, lo que me interesaba de esos bocetos, lo desarrollaba. Eso tenía que ver con Lino Enea Spilimbergo y también con Sívori que era un fanático de su pintura. A partir de las enseñanzas de Sívori considerábamos a Spilimbergo en primer lugar, por sobre todos los demás pintores. En muchas cosas lo sigo a él, emplear las perspectivas y al mismo tiempo destruirlas, usar varios puntos de fuga que no se corresponden unos con otros. También me interesaba André Lhote por su influencia sobre Sívori a través de los cursos que había tomado en Buenos Aires con la escultora Cecilia Marcovich. Sívori era marxista, cuando enseñaba hablaba de Marx y aplicaba sus planteos sobre las contradicciones sociales al análisis de la pintura poniendo el acento en las oposiciones formales. El marxismo es una filosofía y una ciencia muy amplia” (Fantoni, 2016, s/p).

¹² Sobre esta agrupación *cfr.* (Finkelstein, 2019).

¹³ *Cfr.* (Veliscek, 2019).

La actividad de Magnani se extendió hasta octubre de 1952 con la participación en una muestra de dibujos y grabados del Grupo Síntesis, en la Biblioteca Popular e Infantil Mitre; sin embargo, según lo expresó el propio artista, “su tarea expositiva se extiende hasta el año 1955, en que realiza un viaje a Europa, en procura de mayores conocimientos” (Magnani, 1972, p. 1). Concluida esta experiencia, y contrariamente a las previsiones más obvias, el regreso al país fue el punto de partida de un largo silencio que se extendió hasta 1972. Ese año realizó una exposición individual “de sus obras más recientes” en la Galería Krass Artes Plásticas, con la cual consideró que quedaba “integrado nuevamente al quehacer artístico” de la ciudad (Magnani, 1972, p. 1); un reingreso que no pasó inadvertido para la Galería Carrillo que invitó al artista a participar de *20 años de permanencia en la pintura*, una muestra panorámica conformada por sesenta y cuatro obras realizadas por treinta y dos pintores de las más diversas generaciones y tendencias. Nuevamente este episodio, que como el viaje hacía prever nuevos desarrollos, fue la última presentación pública y el inicio de un nuevo y prolongado hiato hasta las exposiciones y episodios recientes que, más allá de cualquier contingencia, aseguraron su recolocación en la historia del arte de la ciudad.

Una geografía

La exposición *Escenas de Saladillo* ancló fuertemente la producción de Magnani a esa zona de la ciudad; los testimonios del artista, los motivos de sus obras y los títulos de varias de ellas daban, y aún siguen dando, sustento a esa asociación. Se trata de una producción dedicada, casi de un modo exclusivo, a los escenarios naturales, las urbanizaciones y los habitantes de ese populoso barrio así como alguno de sus alrededores. Por ejemplo y de un modo privilegiado, el barrio conocido como Tablada y los míticos descampados de La Basurita, donde el artista tomó apuntes de los personajes que permanentemente pululaban por los vaciaderos de residuos de la ciudad, pero también de lugares emblemáticos como el edificio de dos plantas situado al fin de la calle Ayolas donde funcionó inicialmente la Escuela Justo Deheza. Sin embargo, Magnani no fue el primer artista dedicado a plasmar aspectos de Saladillo y de la zona sur de la ciudad: Manuel Musto y Augusto Schiavoni, por ejemplo, luego de una estadía en Italia en la década del diez, instalaron sus talleres en el barrio y dedicaron amplios segmentos de sus obras a representar las casas, los jardines y los fondos con árboles, característicos del mundo íntimo y distendido que precedió la radicación del frigorífico y otros emprendimientos industriales que



Imagen 2: Magnani, A. (s/f). *Compañeros* [óleo sobre hardobard].
Colección particular, Rosario, Argentina. 67,5 x 45,5 cm.

cambiaron la faz de la zona.

La obra de Magnani, mucho más tardía, registra en nuevas claves formales, aspectos temáticos que irrumpieron en los años treinta, cuando los campos de tierra arada que fascinaron a los primeros artistas rosarinos cedieron el lugar a un nuevo escenario que desde entonces comenzó a gravitar con intensidad en el universo del arte: el suburbio (Armando, 2007). Este fue uno de los motivos cultivados por los miembros de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos quienes vieron en Saladillo la posibilidad de plasmar –munidos con los recursos de un nuevo realismo y un ideario que proponía como alternativa una sociedad transformada revolucionariamente– los conflictos que generaban en el naciente movimiento obrero los emprendimientos industriales; una conflictividad social que se desarrollaba, asimismo, sobre el trasfondo de una coyuntura



Imagen 3: Magnani, A. (1970). Sin título [óleo sobre hardboard]. Colección particular, Rosario, Argentina. 50 x 73 cm.

histórica que en el país y en el mundo se presentaba como excepcionalmente crítica (Fantoni, 2012/2013). Juan Grela explicó con detalle la clave de algunas de las obras realizadas en esos años en función de las direcciones que asumía su militancia comunista y su interés por los conflictos obreros que ofrecían diversos espacios en la ciudad, entre ellos Arroyito y Refinería en la zona norte y en la zona sur el mencionado barrio de Saladillo¹⁴.

¹⁴ "...tenía en ese momento dos preocupaciones, yo militaba más en las agrupaciones contra el fascismo y la guerra y por los derechos del hombre. Es decir, dentro del Partido Comunista a mí me gustaba más participar de esas agrupaciones (...) y por otro lado me interesaban las huelgas que había en Rosario, cosa que representaba en base a documentos fotográficos que iba a tomar en los lugares donde estallaba el conflicto y donde se hacían las manifestaciones. Así que esas eran mis temáticas preferidas y cuando se hacía un mitin, por ejemplo en el Frigorífico Swift, concurría para ver cómo actuaba la gente y la policía" (Fantoni, 1997, p. 29).

Como heredero de ese ideario, Magnani cultivó durante gran parte de su vida un identificable repertorio de temas: paisajes suburbanos y fabriles, retratos de obreros y mujeres trabajadoras, escenas con los niños y animales que merodean en los descampados. Pero no solo trataba de representar las periferias y sus habitantes, la ciudad y algunos de sus barrios más populares, sino fundamentalmente el mundo del trabajo con sus actores y sus entornos. Un mundo que se expresa con máxima claridad en pinturas donde el muchacho obrero, cubierto por un típico overol, mira amargamente al espectador sobre un fondo neutro, o la mujer que, vestida con la misma prenda y con sus grandes ojos fijos, precede un panorama de arquitectura fabril conformado por grandes torres, galpones de techos a dos aguas e imponentes chimeneas. Curiosamente, el artista no apela aquí a la clásica figura masculina del obrero heroico que constituye un ícono insoslayable para los artistas de izquierda¹⁵; por el contrario, un niño y una mujer ocupan este sitio privilegiado junto a un sinfín de pequeñas siluetas que en otras tantas obras se deslizan como sombras en el panorama abigarrado de viviendas suburbanas. Estas, a menudo reducidas a simples paralelepípedos, conviven con amplios paredones y desmesuradas instalaciones fabriles que en términos arquitectónicos replican con sus escalas las profundas asimetrías sociales. Contrastes que en algunos cuadros se articulan, también, con otra oposición: de un lado, las masas constructivas de las fábricas con sus altas chimeneas, del otro, las pequeñas figuras de hombres, mujeres y niños que, acompañados por perros y caballos, trájinan, descansan o juegan en los espacios abiertos conformando, dentro de ese escaso margen, una suerte de pastoral de la vida humilde¹⁶.

Cuando Magnani realizó su muestra individual en Galería Krass tituló algunas de sus obras de un modo genérico, tal como lo ratifican *Paisaje de Rosario* o *Fin de ciudad* contrastando con aquellas que de un modo literal como *San Francisquito* o incluso más elusivamente *La Escuela*, refieren a algunas locaciones y construcciones específicas en la geografía de la ciudad. De todos modos, cualesquiera sean las designaciones, siempre nos encontramos restringidos,

15 Cfr. (Faillace, 2014). Resulta particularmente productivo observar las imágenes seleccionadas y los textos redactados por las curadoras, Laura Malosetti Costa y Silvia Dolinko.

16 Un párrafo de André Lhote (1943) contenido en el apartado “Reproducciones” de su *Tratado del paisaje* y referido a una de sus obras, *Paisaje Urbano*, resulta particularmente sugestivo en relación a los repertorios de Magnani: “Un paisaje moderno. ¿Por qué pintar siempre el pedazo del río y el reflejo en el agua? Existen verdaderos paisajes metálicos, creados por el hombre. Las torres, los gasómetros, los depósitos de agua, ofrecen tanta diversidad en sus combinaciones como los elementos naturales. Los hombres que trabajan o descansan son tan conmovedores como los labriegos en un campo. ‘El penar de los hombres’ actuales, que aguarda a su Virgilio, no debería aguardar demasiado a sus pintores” (s/p).

mayoritariamente, a los paisajes de Saladillo o de La Basurita en la zona sur o del barrio de San Francisquito en la zona oeste como lo expresa taxativamente el cuadro que representa la antigua parroquia de San Francisco de las Llagas. Próxima a esta, el artista pintó *Fin de ciudad*, una calle solitaria curiosamente precedida por un ombú donde las construcciones paulatinamente se diluyen en la llanura que rodea la urbe. Más allá de estas vistas con personajes que expresan la vida obrera o la dura existencia de los basurales y las periferias más ásperas, Magnani realizó numerosos apuntes sobre las inmediaciones del Arroyo Saladillo donde la naturaleza gravita de un modo autónomo, constituyendo un medio para agilizar las destrezas del dibujo y una de las reservas para componer posteriormente obras que reúnen dos o más géneros.

Paralelamente a estas instantáneas de la vida social, Magnani desarrolló otras temáticas vinculadas al mundo de la pintura a través de naturalezas muertas, interiores de estudio y modelos. Por su formación académica en la Escuela Provincial que estimulaba la representación fidedigna de modelos y objetos, no resulta extraño que la primera obra que el artista reconozca como tal sea una naturaleza muerta; un género que luego cultivó de múltiples maneras articulando en algunos casos preocupaciones sociales y en otras inquietudes básicamente estéticas. En el primero de los casos, Magnani podía tomar como motivos de bocetos y pinturas los componentes de la cocina pobre o los objetos dispuestos al pie de la figura de un anciano vagabundo, y en el segundo, componer las obras centrándose en los materiales, las herramientas y los modelos que utilizaba cotidianamente en su trabajo como creador. Esto último es lo que sucede en la *Naturaleza muerta* pintada en 1971 donde objetos banales se enmarcan en un ritmo de curvas y rectas generadas por la superposición de paletas y pinceles, bastidores y recortes de papel. Próxima a esta, una pequeña *Naturaleza en estudio* muestra los componentes característicos del bodegón como una jarra, una canasta con frutas y una tela apoyados sobre una silla; composición flanqueada por los fragmentos de un caballete y una estantería con una pieza de escayola, que ostensiblemente remiten al contexto de la pintura. Sin embargo, la ventana del estudio, abierta a un paisaje de construcciones bajas y dislocadas, dirige la mirada del espectador hacia una escena suburbana, haciéndolo partícipe de las preocupaciones sociales del artista.

Al mismo tiempo, la modelo ha sido otro de los temas del universo pictórico Magnani y en una de sus obras conclusas la muestra inmersa en el taller, acompañada por caballetes y bastidores. Con sus brazos levantados mientras se acomoda el cabello, exhibe su figura apenas cubierta por un leve vestido rojo. Se trata de una pose arquetípica y de un recurso corriente en la historia del arte para exhibir el cuerpo aún con la mediación de un atuendo o una tela. Una

intención ratificada por los bocetos preliminares en los que la modelo aparece desnuda, al igual que en otros tantos estudios, y particularmente en aquellos donde con el cabello ceñido por una cinta se repliega sobre sí misma en medio del taller, nuevamente rodeada por los bastidores y caballetes. La mujer que ciñe su cabello de este modo es Magdalena Robasto, la esposa del artista, quien dio origen a una larga saga de estudios y de obras. Apenas unos momentos bastaban al pintor para tomar los apuntes y convertir a Magdalena, mediante sutiles variaciones de la fisonomía y del entorno, en desnudo reclinado, en obrera con los ojos desmesurados y en muchacha de mirada penetrante que, con el cabello infaliblemente atado con una cinta rosa, se recorta sobre el paisaje áspero de los descampados del sur de Rosario.

Un grupo

El encuentro de Magnani con Ricardo Sívori fue uno de los hechos más relevantes de su vida artística; en su taller no solo completó su formación estética sino que a partir del contacto con otros asistentes conformó un agrupamiento que devino, poco después, en la fundación del Grupo Síntesis. La primera actividad pública de este colectivo fue una muestra de diecisiete discípulos del taller en la Galería Renom, inaugurada en mayo de 1951. Durante esta, dieron a conocer un manifiesto, en el que sostenían:

Dos temperamentos contrapuestos se destacan en la gama de tendencias de la plástica moderna. Una realista, que supera la verdad limitada a la observación directa del objeto. La otra abstracta, no figurativa, desemboque inevitable de la dominancia formal, como reacción necesaria contra la limitación sensoria del naturalismo, el descuido del elemento técnico-plástico y la tarea creativa.

En oposición al arte no figurativo reafirmamos la posición realista. Partimos del objeto, reconocemos la sensación como verdad inmediata y la realidad como fuente inagotable, permanentemente cambiante para la imaginación creadora; la restitución de su categoría al dibujo figurativo y al tema; LA UNIDAD REAL DE FORMA Y CONTENIDO (*Manifiesto de los Expositores del Taller Sívori, 1951*)¹⁷.

¹⁷ Firmado por María Asunción Alonso, Clelia Barroso, M. D. Bertarelli, Nydia Bollero, Marta Bugnone, Alfredo Cartegni, Berta Guido, María Kofano, Armonía López, Aldo Magnani, María Julia Maturano, José Ortuño, Graciela Rebuffo, Renée Shakespear, Isolde Schmidt, Dora Soboleosky y Clotilde Yost. El manifiesto también aparece reproducido en: Orta Nadal (1965, pp. 86-102).

Frente a lo que en una primera instancia se suponía una presentación de “carácter polémico y puramente teórico”, el diario La Capital rescató el “sentido estético claro y rectilíneo” y también la “línea modernista” del conjunto (Expositores del Taller Sívori, 1951, p. 4), en el marco de una opción precisa ante una de las dicotomías más operantes durante esos años (Rossi, 2012). Al año siguiente, el 10 de junio de 1952, trece concurrentes al taller dieron a conocer formalmente la fundación del Grupo Síntesis a través de un nuevo texto en cuyo encabezamiento se señalaban los antecedentes del nucleamiento. Esto es, varios años de “labor y difusión” a lo que se suma “una intención consecuente y confesa de realismo plástico”. A continuación, luego de nombrar a los artistas, se expresaba la propuesta estética:

La síntesis plástico realista no se circunscribe al plano puramente mental, técnico sensible. Resulta de las exigencias de lo exterior y de lo interior; de una realidad concreta y condicionante, y de los valores personales específicos, técnico-objetivos, que aporta el artista al medio.

Los términos de la contradicción naturalismo-abstraccionismo, a pesar de la coexistencia temporaria de lo naciente con lo caduco, no implican en lo esencial posiciones absolutas y permanentes; son términos extremos que aparecen contrapuestos en etapas sucesivas, transitorias, como manifestaciones parciales, disociadas necesaria y temporalmente.

Es en la síntesis plástico-realista donde se conjugan ambos elementos.

El aporte de lo exterior, captado por selección individual del artista para extraer lo esencial en el complejo de relaciones humanas, y para expresarlos con los correspondientes elementos plástico-sensibles, hacen de la síntesis el camino para un nuevo «renacimiento» del arte (*Manifiesto Grupo Síntesis, 1952*)¹⁸.

¹⁸ Suelto firmado por María Asunción Alonso, Clelia Barroso, M. Dora Bertarelli, Nydia Bollero, Martha Bugnone, A. Cartegni, Armonía López, Aldo Magnani, Renée Shakespear, Isolde Schmidt, Ricardo Sívori, Dora Soboleosky y Clotilde Yost.

Como se puede observar, estos textos actualizaban ideas corrientes en el período de entreguerras y eran deudores, en última instancia, del poscubismo de André Lhote que Sívori había internalizado durante su estadía porteña: después de las dislocaciones del lenguaje producidas por las primeras vanguardias era necesario que el arte volviese a confrontarse con la realidad¹⁹. En consecuencia, se trataba de establecer un equilibrio entre realidad objetiva y subjetivismo artístico que en esa nueva situación, y como alternativa a la gravitante polaridad entre abstracción y figuración, se expresaba en el concepto de una “síntesis plástica realista”.



Imagen 4: Magnani, A. (1973). Sin título [óleo sobre hardboard]. Colección particular, Rosario, Argentina. 42,5 x 56 cm.

¹⁹Según Marchán Fiz (1996), “...su pintura enlazaba con la ya conocida manera cubista anterior a la guerra pero resaltando, por un lado, la disciplina del armazón geométrico y, por otro, los vínculos con la tradición, desde Poussin, Ingres y Cézanne, basada en una observación directa de la naturaleza (...) Por este proceder, Lhote reconvertía la versión más naturalista dentro de la tradición francesa, enfrentándose al mismo tiempo al arte cubista puro de los extranjeros y sus aliados franceses. El resultado era una especie de cubismo naturalista, emotivo e impresionista incluso, que, de hecho, se resolvía en un nuevo realismo bajo sus apariencias cezannianas” (p. 349).

En otras palabras, la singular combinación de orden mental y apuntes del natural que Aldo Magnani y sus compañeros desarrollaron por varios años, inclusive, en algunos casos, cuando ya había concluido esa experiencia de grupo.

A partir de este ideario, el grupo expuso en 1952 en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de Buenos Aires y en diversas oportunidades en Amigos del Arte y en la Galería Renom de Rosario, entre otros espacios culturales. Entre marzo de 1955 y septiembre de 1956, Sívori encaró, con la colaboración de Osvaldo Seiguerman como director y Victoria Palmero como redactora, la publicación de los cinco números de *Síntesis. Revista de Arte*. Esta exhibía en cada entrega hojas de gran formato y portadas ilustradas por Isolde Schmidt, Alfredo Cartegni, David Minond, Nydia Bollero y el propio Sívori, acompañadas invariablemente por una elocuente frase de Aristóteles que operaba como una renovada declaración de principios: “El realismo no es una simple voz de la imitación sino la revelación de la verdadera esencia de las cosas”. A través de estas, en su carácter de redactor, el maestro publicaba escritos de distinta extensión recapitulando los recorridos compartidos con sus discípulos y reafirmando las proposiciones contenidas en los primeros manifiestos, o ampliando y especificando los alcances de la misma concepción estética que ahora denominaba “nuevo realismo” (Sívori, 1955). En el transcurso de 1956, la revista y el grupo auspiciaron en Amigos del Arte la exposición *24 Plásticos Argentinos* que reunía un importante sector de artistas ligados a la izquierda política²⁰. Aunque se trataba de creadores rosarinos y porteños vinculados a la esfera del movimiento comunista (Petra, 2017) e ideológicamente afines a la propuesta desarrollada por Sívori, la crítica que este último realizó de la exposición en el quinto número de la revista, asumió la forma de un áspero cuestionamiento en nombre de la especificidad y la función del arte; entendiendo la primera como la necesaria posesión de los elementos del lenguaje y la segunda como una forma de conocimiento de la realidad. Según el artista:

La polémica entre los pintores llamados “sociales” y los nuevos realistas y entre estos y los abstractos, pondrá en claro el origen de los conocimientos de cada uno de ellos, y la solapada forma de aprendizaje de muchos presuntos auto-didactas.

²⁰ Desarrollada entre el 15 y el 30 de mayo de 1956, participaron de esta: Carlos Biscione, Ana Briez, Alberto Bruzzone, Andrés Calabrese, Juan C. Castagnino, Alfredo Cartegni, Antonio Devoto, José Gesualdi, Carlos Giambiaggi, Mauro Glorioso, Jorge Gnecco, David Minond, Bartolomé Mirabelli, Domingo y Norberto Onofrio, Luis Pellegrini, Anselmo Piccoli, Enrique Policastro, Eolo Pons, Gerardo Rodríguez, Isolde Schmidt, Ricardo Sívori, Hércules Solari y Abraham Vigo. Cfr. (Orta Nadal, 1965, p. 97).

Por nuestra parte, insistimos en la reivindicación de lo específico, en la certeza de lo que esto no significa formalismo. Por el contrario, el conocimiento de los conceptos y de los elementos plásticos es un estímulo para la emoción y la actividad creadora (Sívori, 1956, pp. 1-2).

De todos modos, esta polémica intervención así como las no menos polémicas que la precedieron y sucedieron,²¹ en las que se sancionaba alternativamente a uno y otro extremo del espectro creativo, no deben distraer la atención de las tensiones más inmediatas que atravesaban el espacio artístico rosarino donde Sívori pujaba por la legitimidad de su programa frente a propuestas sumamente potentes. Entre ellas, la variada y rigurosa propuesta del Grupo Litoral²² que al unir de un modo hasta entonces inédito regionalismo, universalidad y autoridad de lo nuevo impregnó la escena artística a punto de convertirse por largos años en sinónimo de arte de Rosario y la región. Sus miembros, al cultivar un pluralismo estético que abarcaba desde las primeras vanguardias hasta las más recientes variantes de la abstracción, pulsaron tempranamente hacia esta última constituyéndose en pioneros de una modalidad que a mediados de la década tendía a generalizarse²³. Sin embargo, más allá de estos precedentes, un pequeño conjunto de jóvenes en el que coincidían las figuras de Jorge Vila Ortiz, Susana Zinny, Eduardo Serón y Mauro Kunst desarrolló puntualmente las formas líricas y geométricas de la abstracción articulando en algunos casos su labor con la arquitectura y el diseño. Asimismo, un amplio conjunto de grabadores liderados por dos figuras señeras que pertenecían al Grupo Litoral, como Juan Grela y Santiago Minturn Zerva, impulsó, simultáneamente a esa inscripción, la autonomía y el desarrollo de una disciplina que al mismo tiempo pujaba por una intensa renovación de sus aspectos técnicos y formales²⁴. Sin embargo, más allá de las tensiones y los debates, no se trata de dominios escindidos, sino de parcialidades de lo moderno que desde distintas perspectivas –como el abordaje de temas sociales y existenciales en clave sintética; el tratamiento abstractizante de temáticas regionales; la emergencia de un arte abstracto en

21 Resultan paradigmáticas las declaraciones del artista en una revista porteña de la esfera comunista. *Cfr.* (Ceva, 1956, p. 15).

22 Los fundadores del Grupo Litoral fueron: Leónidas Gambartes, Francisco García Carrera, Domingo Garrone, Juan Grela, Manuel Gutiérrez Almada, Oscar Herrero Miranda, Santiago Minturn Zerva, Alberto Pedrotti, Hugo L. Ottmann, Carlos E. Uriarte y Ricardo Warecki. Fallecido Domingo Garrone y desprendido Minturn Zerva, el grupo acogió como nuevos integrantes a Pedro Giacaglia y Froilán Ludueña.

23 Esta modalidad se manifestó tempranamente y de forma más radical en Herrero Miranda, Gutiérrez Almada y Froilán Ludueña.

24 Sobre los desarrollos de la disciplina en la Argentina *cfr.* (Dolinko, 2012).

sus variantes constructivistas y líricas, concretas e informalistas; el despliegue de universos personales e intimistas a través de las variantes del grabado– configuran una formidable renovación de las formas y las técnicas artísticas y, en consecuencia, uno de los momentos más suscitadores del arte nuevo en la ciudad. Un momento donde figuras de estos sectores protagonizaban curiosas intersecciones, más allá de su convergencia en instituciones como Amigos del Arte y un circuito de galerías donde, a la par de la tradicional Renom, emergían otras como Mi Taller dedicadas al arte más reciente. En el caso del Grupo Litoral, la rápida defeción de Minturn Zerva y la temprana muerte de Domingo Garrone a fin de 1951, no solo decidió la incorporación de Pedro Giacaglia y Froilán Ludueña en 1953, sino que además, durante esos primeros años e incluso tardíamente, mostró una inusitada pero al mismo tiempo controlada estrategia invitando en 1951 a Alfredo Cartegni, en 1954 a Jorge Vila Ortiz y en 1958 a Arturo Ventresca a participar de sus muestras. Aldo Magnani recordó una invitación de Grela, posiblemente inscripta en ese proceso de incorporaciones e invitaciones selectivas²⁵. De todos modos, más allá de su declarada consecuencia con el agrupamiento liderado por Sívori, no se registran exposiciones del artista desde fines de 1952, por un prolongado lapso, hasta mediados de 1972.

Una concepción

La exposición *20 años de permanencia en la pintura*, con la cual la Galería Carrillo celebró su undécimo aniversario, debe haber sido significativa para Magnani. Dentro del amplísimo espectro de creadores que la integraban, el artista participó con dos obras que se alejaban de cualquier tipo de ruptura, reafirmando como pocas una férrea continuidad estética. Su caso era particular, ya que a diferencia de los artistas que habían sostenido una intensa actividad en el campo de la plástica, él había experimentado veinte años de ausencia, cancelados pocos meses antes con la muestra individual celebrada en la Galería Krass. Su envío, de acuerdo a la consigna

²⁵“...Grela me invitó a formar parte del Grupo Litoral pero yo me debía más al Grupo Síntesis y a Sívori. Yo estaba ligado a Grela por el estudio y la práctica del grabado pero nunca dependí de él y con el Grupo Litoral había cierta rivalidad, éramos grupos en cierta medida opuestos, entre los pintores hay eso. Ahora, el compañero entrañable de Grela fue Alfredo Cartegni que en un momento participó de alguna muestra del Grupo Litoral; de todos modos se distanciaron y hasta el final Grela se lamentó mucho de esa situación, a tal punto que siempre me preguntaba por qué él no contestaba sus cartas” (Fantoni, 2016, s/p).

propuesta por los organizadores,²⁶ consistió en dos obras prácticamente especulares, realizadas en 1952 y 1972, que se titulaban, muy genéricamente, *Paisaje urbano*. La misma composición, el mismo motivo y la misma paleta, apenas con pequeñas variaciones o alteraciones en cada uno de estos aspectos, parecían indicar, con la fuerza de un manifiesto, la permanencia inquebrantable de una concepción estética y de modos expresivos que, surgidos en el marco de actividades grupales, seguía sosteniendo individualmente. Más allá del tiempo transcurrido, Magnani reafirmaba estas intenciones no solamente a través sus pinturas sino también mediante un breve escrito que, un año antes, concibió para la exposición individual en la Galería Krass; aquella que, según sus propias palabras, lo había reintegrado al movimiento de la plástica rosarina.

En la época de la fundación del Grupo Síntesis, en su primera muestra, los componentes del mismo hacen pública una declaración en la que se aboga por un arte de clara tónica realista, por el cual el artista aporta al medio, los elementos de creación necesarios para el logro de una firme síntesis de forma y contenido. Hoy, después de transcurridos veinte años, sus conceptos sobre la pintura y el arte, siguen fieles a lo manifestado en aquella declaración. Su pintura lo atestigua (Magnani, 1972, p. 1).

Los dos paisajes de Magnani, que con un pequeño cambio de escala replicaban la iconografía del suburbio que había realizado y seguiría realizando más adelante, contrastaban abruptamente con las presentaciones de Juan Grela, Pedro Hermengildo Gianzone y Anselmo Piccoli; los cuales, mediante imágenes deudoras del surrealismo, el cubismo y la abstracción, planteaban profundas cesuras formales y doctrinarias con sus realizaciones de antaño. Se trata de “los pintores de vanguardia” que Magnani había invocado como poderosas sugerencias iniciales; artistas que como su maestro habían pertenecido a la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos y que ahora procesaban en nuevas claves formales un legado político y cultural

²⁶ “La Galería Carrillo (...) propuso a los componentes de la nómina (...) el tratamiento actual de un motivo desarrollado con apreciable antelación por cada uno de los expositores. La idea puesta en marcha estaba encaminada a señalar la evolución operada en cada uno de los pintores representados durante el transcurso de los años dichos, aunque sea también preciso señalar que algunos de ellos, haciendo uso de una libertad de creación rigurosamente respetada, no se aplicaron a obedecer estrictamente el designio que inspiraba el propósito originario, fundados en haber experimentado pronunciados cambios en lo referente a la concepción del hecho plástico, de acuerdo con las exigencias de una renovación conceptual distinta a la mantenida en una lejana época de su quehacer creador” (Correas, 1973. s/p).

que había estado atravesado por la militancia comunista. Grela, por citar un ejemplo cercano y al mismo tiempo paradigmático por las tensiones que vivenciaba entre el arte y la política, había explorado a lo largo de la década del cuarenta, y en el marco de formaciones frentistas como la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes, nuevos lenguajes modernistas que lo alejaban de las soluciones realistas cultivadas en el período de entreguerras y, en consecuencia, protagonizado un tránsito de las tradiciones del arte comprometido a un compromiso más enfático con el arte moderno; idea que cimentó la sofisticada estrategia sostenida por los integrantes del Grupo Litoral. En otras palabras, si se considera el arco de tiempo comprendido entre las décadas del treinta y del cincuenta, se trata de un tránsito de los impulsos y las transgresiones vanguardistas a estrategias más serenas de modernización que tenían a “lo nuevo” como valor máspreciado (Rosenberg, 1969, pp. 13-14).

Cuando Magnani calificó a estos autores como “pintores de vanguardia” es posible que aludiera más a una avanzada política que a una vanguardia estética, más a una forma de radicalismo ideológico que a un extremismo artístico; una expresión acorde con la concepción leninista del proletariado y el partido que lo representa como vanguardias en el plano social²⁷. Concepción que además coincide con una de las corrientes de izquierda dentro del vanguardismo: aquella que predominó en el movimiento comunista internacional entre los años treinta y los sesenta y que exaltó, como criterio más representativo, el progresismo de los artistas en el plano político y social; una perspectiva donde la vanguardia artística es considerada como una suerte de avanzada de la vanguardia política en los dominios del arte²⁸.

Tan significativo como esta exposición, debe haber sido el viaje de estudios que Magnani realizó a Europa en la década del cincuenta. El 3 de marzo de 1955 se embarcó en Buenos Aires con destino al Viejo Continente y, como era común en esos años, luego de una serie de escalas en Montevideo, Santos, Río de Janeiro, Bahía y Las Palmas, arribó a Cannes y desde allí se trasladó a París. No contamos con testimonios directos y completos de esa experiencia pero algunos de los folletos conservados por el artista dan una pista de los posibles recorridos por la capital francesa así como indicaciones sobre monumentos y museos, iglesias y palacios, parques y jardines, entre otras tantas atracciones que componen la geografía de la ciudad. Seguramente los museos lo pusieron en contacto con las grandes tradiciones de Occidente, con

²⁷ Sobre la concepción leninista de la vanguardia *cfr.* (Calinescu, 1991, pp. 114-119); sobre la distinción entre *avant-garde* y *vanguard* o entre las vanguardias del arte y las avanzadas de la política *cfr.* (Buck-Morss, 2004, pp. 63-69).

²⁸ Sobre las corrientes de izquierda en relación al fenómeno de las vanguardias *cfr.* (Hadjinicolaou, 1978).

los desarrollos del arte moderno y con el arte de otras civilizaciones; las galerías, por su parte, actualizaron su visión sobre los movimientos de posguerra y de un presente donde no solo campeaban las variantes del informalismo que había triunfado sobre la pintura concreta, sino que podía percibirse todavía el rumor de los debates entre realismo y abstracción y la sorpresa que generaban las recientes investigaciones cinéticas²⁹. Poco después de estos itinerarios parisinos que continuaron por otras locaciones francesas, el 3 de mayo de 1955 Magnani inició su regreso a Buenos Aires desde el puerto de Le Havre.

Tanto las dos muestras de 1972 y 1973 así como el viaje de estudios de 1955 fueron los episodios que paradójicamente, más que alentar manifestaciones públicas, precedieron dos prolongados y enigmáticos retiros; situaciones que en este caso difícilmente puedan explicarse, al menos de manera exclusiva, por reparos frente a las instituciones, la crítica o el mercado artísticos. A la luz de lo expuesto, quizá una fuerte interferencia de la política, capaz de obturar los rituales de la carrera artística, o la dificultad de sostener individualmente concepciones y modos de encarar la práctica del arte ante el avance irrefrenable de otros modos de actuación y de tendencias que monopolizaron la escena, hayan sido las causas de una suspensión de las actividades expositivas. Inicialmente, las variantes de la abstracción expresionista en los cincuenta, con impugnaciones al formalismo, y luego el polifacético experimentalismo de los sesenta que alentó movimientos de vanguardia que ponían en cuestión tanto las formas tradicionales de lo moderno como las formas tradicionales del arte comprometido. Aun así, el artista siguió desarrollando, paralelamente a sus constantes recorridos para tomar apuntes del natural, una intensa labor en la pintura de obra. Como se ha visto, muy tempranamente, en los años cuarenta ingresó a una empresa de pintura decorativa y posteriormente, en los cincuenta y sesenta desarrolló sus propios emprendimientos; uno de ellos, realizado en colaboración con un compañero, anuncia desde una gráfica inconfundiblemente moderna: “Aldo MAGNANI y Faustino MORENO: pinturas, dorados, emapelados, decoraciones”.

La tentativa de una síntesis de las artes desarrollada por Le Corbusier en los años de posguerra y entendida como “una unificación y colaboración entre las artes visuales, pintura, escultura y arquitectura” (Dorfles, 1965, p. 159),³⁰ tuvo algunas expresiones en Rosario; se manifestó a través de proyectos murales encarados por avezados pintores modernos como Julio

29 Para una visión de las exposiciones, tendencias y debates de esa coyuntura *cfr.* (Guash, 1997), (Wood et al., 1999) y (Foster et al., 2006).

30 Sobre estos vínculos disciplinares en la escena argentina *cfr.* (Liernur, 2005, pp. 263-282) y (Deambrosi, 2011).

Vanzo (Mouguelar, 2004) y por medio de la pintura “funcionalista” que Magnani evocó como una productiva interacción entre los desarrollos de la abstracción, la arquitectura y la pintura de obra³¹. La referencia resulta particularmente relevante si se considera que, independientemente de la ortodoxia sostenida por su maestro, Magnani arribó en los años del Grupo Síntesis a conclusiones prácticamente abstractas a partir de pequeños ensayos pictóricos que tenían como punto de partida objetos cotidianos reducidos a planos geométricos y austeras combinaciones de color. Pero más allá de ese momento intenso y germinal de los cincuenta, los períodos de silencio e incertidumbre fueron, a pesar de los condicionamientos del contexto o de la subjetividad, una verdadera fragua. Esto es, los segmentos de tiempo donde –en los bordes de la política, del ejercicio del oficio y de la cotidianeidad– una sentida vocación por la plástica siguió reverberando a través de estudios y bocetos; la modesta captación de los márgenes urbanos, de la intimidad de la casa y del taller, que finalmente terminaron en obras concluidas o simplemente en intentos espontáneos que retrospectivamente, yuxtapuestos a escritos y palabras, permiten recrear los fragmentos de una biografía artística.

³¹ “Yo trabajé mucho tiempo como pintor de obra y en un momento, al entrar en la empresa de decoración Facinetti & Cia, me especialicé en la realización de arte francés, de pintura clásica, etc. Pero como ya estaba vinculado a Ricardo Sivori tenía los elementos de la pintura moderna para hacer muy bien el arte funcionalista que irrumpía en pintura y arquitectura. El arte funcional implicaba la aplicación del modernismo impulsado por Le Corbusier y otros arquitectos; era una pintura abstracta aplicada a la pared haciendo planos de distintos colores o de diferentes valores. Antes hacía fajas, guardas y zócalos aplicados a paredes de casas de techos altos, luego, al cambiar la arquitectura, también cambió la forma de pintar; algo que comprendía bien por la experiencia que tenía como pintor y por lo que conocí con Sivori” (Fantoni, 2016, s/p).

Bibliografía

- Arévalo, O. (1983). *El Partido Comunista*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Armando, A. (2007). Silenciosos mares de tierra arada. *Studi Latinoamericani*, (3), pp. 369-383.
- Bisso, A. y Celentano, A. (2006). La lucha antifascista de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE). En H. E. Biagini y A. Roig (Dirs.), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX*. Tomo II (pp. 235-265). Buenos Aires: Biblos.
- Buck-Morss, S. (2004). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: La balsa de la Medusa/A. Machado Libros.
- Caillet Bois, H. (1945). *100 años de pintura santafesina*. Santa Fe: Dirección General de Bellas Artes.
- Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad*. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo. Madrid: Tecnos.
- Ceva, L. (1956, julio). Ricardo Sívori. *Gaceta Literaria*, (6), p. 15.
- Correas, H. (1973). Panorama de un tiempo plástico. En *20 años de permanencia en la pintura* [catálogo de exposición]. Rosario: Carrillo Galería de Artes Visuales.
- Deambrosis, F. (2011). *Nuevas visiones. Revistas, editoriales, arquitectura y artes en la Argentina de los años cincuenta*. Buenos Aires: Infinito.
- Dolinko, S. (2012). *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa.
- Dorfles, G. (1965). *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona: Labor.
- Dosse, F. (2007). *El arte de la biografía*. México: Universidad Iberoamericana.

- En el Taller Sívori (1949, invierno). *Espiga. Revista de Letras y Artes*, (7), p. 6.
- Expositores del Taller Sívori (1951, 7 de junio). *La Capital*, p. 4.
- Faillace, M. (Ed.) (2014). *La protesta. Arte y política en la Argentina* [catálogo de exposición]. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto.
- Fantoni, G. (2017). Aldo Magnani: palabras inéditas [mimeo].
- Fantoni, G. (2016). *Aldo Magnani en palabras*. Rosario: Escuela Municipal de Artes Plásticas Manuel Musto.
- Fantoni, G. (2012/2013). Modernos y revolucionarios en los años '30. Berni y los artistas de la Mutualidad rosarina. *Avances*, (22), pp. 11-37.
- Fantoni, G. (1997). *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*. Rosario: Homo Sapiens.
- Finkelstein, E. (2019, septiembre). Estampas en la ciudad. La Agrupación de Grabadores de Rosario en la década del cincuenta. *Separata*, (24), pp. 51-79.
- Finkelstein, E. (2015). *Intimismo plástico, temas sociales y reelaboraciones del lenguaje: la producción de grabados de Rosa Aragone en la década del cincuenta* [tesina de licenciatura, Universidad Nacional de Rosario]. Argentina.
- Foster, H. et al. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Madrid: Akal.
- Guash, A. M. (1997). *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1955*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Gudiño Kramer, L. (1955). *Escritores y plásticos del litoral*. Santa Fe: Castellví.

- Hadjinicolaou, N. (1978, julio). Sur l'ideologie de l'avantgardisme. *Histoire et critique des arts*, 6.2, pp. 50-73.
- Lhote, A. (1943). *Tratado del paisaje*. Buenos Aires: Poseidón.
- Liernur, J. F. (2005). Arquitectura y "conciliación" de las artes. En A. Giunta y L. Malosetti Costa (Comps.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar* (pp. 263-282). Buenos Aires: Paidós.
- Llorens, T. (2006). *Mímesis. Realismos modernos, 1918-45* [catálogo de exposición]. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- Magnani, A. (1972). [Texto mecanografiado]. Archivo Magnani.
- Manifiesto de los Expositores del Taller Sívori* (1951, 28 de mayo-9 de junio) [catálogo de exposición]. Rosario: Galería Renom.
- Manifiesto Grupo Síntesis* (1952, 10 de junio). Archivo Magnani.
- Marchán Fiz, S. (1996). *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, SUMMA ARTIS. *Historia General del Arte*. Vol. XXXIX. Madrid: Espasa Calpe.
- Martín, M. P. y Pascuali, L. (Eds.) (2018). *Género, memoria e identidad. Historia de las trabajadoras de la carne del Swift Rosario (1930-1944)*. Rosario: ISHIR/CONICET.
- Mouguelar, L. (2004, octubre). Los murales de Julio Vanzo. Un acercamiento al modernismo en Rosario. *Separata*, (3 y 4), pp. 1-41.
- Orta Nadal, R. (1965, enero/junio). Isolde Schmidt, artista plástica rosarina. *Revista de Historia de Rosario*, (9), pp. 86-102.
- Passolini, R. (2013). *Los marxistas liberales: Antifascismo y cultura comunista en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Petra, A. (2017). *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rosenberg, H. (1969). *La tradición de lo nuevo*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Rossi, C. (2012). *Jóvenes y modernos de los años 50. En diálogo con la colección Ignacio Pirovano* [catálogo de exposición]. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.
- Sívori, R. (1956, septiembre). ¿La crisis del arte y de la crítica? *Síntesis. Revista de Arte*, (5), pp. 1-2.
- Sívori, R. (1955, marzo-abril). Un poco de historia. *Síntesis. Revista de Arte*, (1), pp. 1-4.
- Slullitel, I. (1968). *Cronología del arte en Rosario*. Rosario: Biblioteca.
- Toledo, A. T. (1957, 21 de marzo). La plástica y su enseñanza. *La Acción*, 5.
- Urresti, M. (2002). Generaciones. En C. Altamirano (Dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 93-95). Buenos Aires: Paidós.
- Veliscek, E. (2019). La Asociación Amigos del Arte de Rosario: salones, exposiciones e itinerarios de una institución moderna. *Separata*, (24), pp. 1-49.
- Veliscek, E. y Finkelstein, E. (2015). *Mundos impresos. Grabadores modernos en Rosario* [catálogo de exposición]. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- Wood, P. et al. (1999). *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*. Madrid: Akal.

Cómo citar este artículo:

Fantoni, G. (2022). Fin de ciudad: biografía plástica de Aldo Magnani. *AVANCES*, (31), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37840>.

Arte concreto y arquitectura. Un nuevo concepto de espacio

Art Concret and Architecture. A new concept of Space

Fernando Fraenza

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
fraenza@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4357-8593>

Natalia Destéfanis

Universidad Nacional de Córdoba
Secretaría de Ciencia y Tecnología
Córdoba, Argentina
nataliadestefanis@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/2ax9hkvc>

Resumen

Este artículo está destinado a comprender el sentido y la transformación de la categoría de “espacio” en el marco de la novedosa coarticulación entre artes visuales y arquitectura que propone el arte concreto rioplatense en su etapa más temprana. Con este propósito, estudiamos algunos textos claves de Tomás Maldonado y una conferencia de Ernesto N. Rogers, en los que se funda dicho movimiento y se formula su nuevo concepto de “espacio”, que no queda –sin más– resumido en las premisas funcionalistas más tempranas. Estos autores, ambos artistas y diseñadores, observan y reflexionan sobre un cambio significativo en el modo de definir, entender y experimentar la espacialidad propia de las nuevas pintura, escultura y arquitectura, cambio que atañe y modifica, en medio de una crítica revolucionaria el principio de “arte como representación de la naturaleza” y la conexión tradicional entre las artes visuales y la arquitectura. La lectura y discusión de estos textos, además de obligar a una redefinición de lo que es el arte concreto y cuál es su propuesta de reformulación de la categoría de “espacio”, proporciona los elementos necesarios para renovar la discusión sobre la relación entre forma y función, en el hiato que separa y –a la vez– conecta las artes visuales con la arquitectura.

Palabras claves

Arte concreto, Espacio, Arquitectura, Tomás Maldonado

Abstract

This article is intended to understand the meaning and transformation of the category of “space” within the framework of the novel coarticulation between visual arts and architecture proposed by concrete art from the River Plate in its earliest stage. For this purpose, we study some key texts, by Tomás Maldonado and a conference by Ernesto N. Rogers, on which this movement is founded, and its new concept of space is formulated, which is not –without more– summarized in the earliest functionalist premises. These authors, both artists and designers, observe and reflect on a significant change in the way of defining, understanding and experiencing the spatiality of the new painting, sculpture and architecture, a change that concerns and modifies, in the midst of a revolutionary critique, the principle of “art as representation of nature” and the traditional connection between visual arts and architecture. The reading and discussion of these texts, in addition to forcing a redefinition of what concrete art is and what is its proposal to reformulate the category of “space”, provides the necessary elements to renew the discussion on the relationship between form and function, in the hiatus that separates and –at the same time– connects the visual arts with architecture.

Key words

Concrete Art, Space, Architecture, Tomás Maldonado

Introducción

En el primer número de la revista *Arte Concreto*, de agosto de 1946, Tomás Maldonado, integrante y principal impulsor de la *Asociación de Arte Concreto Invención*, escribe un texto que suele indicarse como uno de los auténticos manifiestos de la vanguardia rioplatense: “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno” (Maldonado, 1946). Allí postula una suerte de nuevo concepto o nueva manera de pensar el espacio, llamada *espacialismo*, que atañe no solo al campo propio de las artes visuales, sino que ha de entenderse –más que nada– en la conjunción de estas con el diseño y la arquitectura. En este ensayo, Maldonado hace –una y otra vez– referencia a la noción de “espacio”, al parecer, como un objeto de estudio, además de una de las principales finalidades de la actuación del arte concreto. Maldonado, como buen vanguardista, endereza este escrito –principalmente– hacia la erradicación del espacio ficcional en las bellas artes; crefiriéndose claramente al que forma parte del ilusionismo de la pintura y la escultura; pero también, aborrece el espacio de ficción que podría entenderse involucrado a la arquitectura de la tradición occidental, ya sea porque esta reproduce o representa (en parte icónicamente) tipos arquitectónicos o estilos del pasado, o bien, porque su ornamentación y particiones también corresponden a unos tipos de representación, ya por su iconicidad, ya por imitar o emular las segmentaciones o secciones que se suponen son características de la naturaleza en cuanto creatura divina (Argan, 1966).

Que la arquitectura participa del concepto de “arte como representación de la naturaleza” es una opinión bastante aceptada no solo en la historia y la estética tradicionales de la era prevanguardista, sino también en épocas más recientes próximas al contexto de interpretación de los mencionados artículos. Se trata de una opinión crítica por parte de los autores decididamente alineados con algunos de los propósitos más heroicos de la vanguardia; o de una opinión más indulgente por parte de quienes piensan la arquitectura, de manera más conservadora, tratando de comprenderla, a mediados del siglo veinte, en sus renovadas ligazones con el pasado, luego de una revuelta episódica, ultramoderna, más o menos circunscrita, en función de haber alcanzado sus propios límites. Dentro de esta última línea, sin ser crítico, pero siendo suficientemente analítico (probablemente de allí su influencia), encontramos a Argan (1966), entre los que admiten sin sonrojo “la arquitectura como mimesis” (p. 14). Allí sostiene:

Evidentemente, el concepto de un “arte como representación de la naturaleza”, concepto típico del Renacimiento, no se limita a las artes plásticas. La relación entre el artista y la naturaleza en el Renacimiento se plantea sobre la base de la imitación de la naturaleza, de la mimesis, y los teóricos del Renacimiento establecen la diferencia entre la actividad del pintor y del escultor, por un lado, y la del arquitecto por el otro, en el sentido de que la pintura y la escultura son imitaciones de la realidad, mientras que la arquitectura es una imitación que podríamos llamar indirecta de la realidad (pp. 14-15).

Salimos a colación con esta referencia porque –tal como puede leerse– Argan se distingue de buena parte de los críticos e historiadores de la arquitectura que ignoran o –lo que es peor– confunden la diferencia entre un espacio real y un espacio representado, algo que es menester considerar con agudeza si lo que se desea es –además de nuestros actuales argumentos– comprender a fondo este tópico de la arquitectura moderna.

Como decimos, en este artículo de Tomás Maldonado queda trazado un tipo de conjunción entre la pintura, la escultura y la arquitectura, que se articula en función del advenimiento de un nuevo espacio arquitectónico, sobre la base –principalmente– de la abolición de la representación; procedimiento poético al que pareciera seguirle otro de importancia casi equivalente: la incorporación de movimiento. Ambos factores –lucha contra la ilusión e inscripción de movimiento– podrían tenerse por ineludibles en un proceso de verdadera modificación histórica de la relación entre pintura y arquitectura.

Un año después, publica otro artículo, “Volumen y dirección de las artes de espacio” (Maldonado, 1947), refiriéndose ya, con cierta especificidad, a las características y al sentido de lo que él menciona como una nueva concepción espacial en las artes del espacio. La importancia de este texto radica en reconocer un cambio por el cual el espacio adquiere relevancia como una suerte de punto de partida de todo acto creador, en tanto determina la materialización del resto de los componentes de una obra de pintura, escultura o arquitectura. Algo así como que la obra resulta de una administración del espacio (concreto, dado al registro de la percepción) que requiere ciertos límites materiales y no de la configuración de una masa que representa ilusoriamente escenas, objetos, mitos, modelos o componentes arquitectónicos del pasado. Cambio o transformación que reconoce, inclusive, la jerga de aquellas críticas e historias de la arquitectura menos comprometidas o menos enfocadas en los fenómenos de la vanguardia. Otra vez, podríamos salir a colación mencionando las tesis más difundidas de Argan (1966).

En este segundo ensayo, Maldonado examina las diferencias entre los diversos tipos de espacialidad de la escultura y de la arquitectura, y se pregunta por los procedimientos para lograr, contando con un estándar autónomo de las artes¹, una verdadera síntesis: una interrelación entre las diversas artes visuales y proyectuales, en la que el espacio arquitectónico y urbano se convertiría en el contexto-medio donde –y por el cual– se producirían tales conexiones entre los diversos campos disciplinares. Como parte de este proyecto de articular –ya en la práctica– las disciplinas artísticas con las proyectuales, organiza la exposición *Nuevas Realidades* en la Galería Van Riel de Buenos Aires, en la cual, Rogers (1948) en una conferencia cuyo título es *Ubicación del arte concreto*, retoma y desarrolla algunas de las ideas formuladas por Maldonado respecto de la nueva concepción del espacio en la nueva arquitectura y en el arte concreto². Tanto Maldonado como Rogers ven en el arte concreto y, sobre todo, en el artista y diseñador suizo Max Bill, a quién seguirán desde cerca en un futuro, una auténtica prosecución no solo de la Bauhaus, sino, además, del neoplasticismo de Ámsterdam y del productivismo soviético³.

Hemos escrito este ensayo para interpretar esta etapa temprana de la producción teórica de Maldonado, fase en la que reformula la noción de “espacio” que es abordada desde la pintura, la escultura y la arquitectura, y en la que establece una conexión definitoria del arte concreto con las disciplinas proyectuales. El concepto de “espacio” pasa a ser uno de los puntos de engarce en el que se efectivizan las interacciones entre las artes visuales y la arquitectura, condensándose, a su vez, como consecuencia, una reinterpretación revolucionaria del moderno debate sobre la relación entre forma y función, entre la morfología y las diversas acepciones de funcionalidad. El texto dedicado a dar forma a esta acepción de la noción de “espacio” es, precisamente, el ya mencionado “Volumen y dirección de las artes de espacio” de 1947 que se publica en *Revista de Arquitectura*⁴; artículo cuya secuencia argumental servirá como armazón para nuestra referencia y discusión a lo largo de este ensayo.

1 En el cual, en un sentido hegeliano, el despliegue del arte habría alcanzado ya su destino de conocimiento (autoconsciencia) y libertad.

2 Ernesto Nathan Rogers fue un arquitecto italiano, creador de la torre más representativa de Milán en la década de 1960, la *Torre Velasca*. Trabajó en Milán hasta 1939, cuando se refugió en Suiza a causa del fascismo. Después de la guerra, estuvo en Buenos Aires, conociendo a Tomás Maldonado, Eduardo Catalano, César Jannello y Clorindo Testa. Se expusieron trabajos de su estudio BBPR en la exposición *Nuevas Realidades*.

3 Clausurada la primera, por la Gestapo en 1933, y rechazado el segundo, tanto por el estalinismo soviético como –localmente– por el Partido Comunista Argentino. Max Bill había sido alumno y profesor de la Bauhaus, y había permanecido y hecho escuela en Suiza neutral durante la guerra.

4 Publicada por la Sociedad Central de Arquitectos y por el Centro de Estudiantes de Arquitectura en febrero de 1947.

Podríamos adelantar aquí que dicho artículo se refiere a siete tópicos (caps. 1-7) cuya consideración vuelve comprensible este giro conjunto, de las artes visuales y la arquitectura, respecto de la concepción espacial relativa a dichas artes. Antes que nada, en un primer lugar (cap. 1), Maldonado recupera un tema no pocas veces mencionado en toda comparación entre el arte tradicional y el arte moderno, tanto en las bellas artes como en la arquitectura: la relación entre lleno material y cuasi-vacío espacial, entre la masa y el espacio que esta condiciona o delimita. Al respecto, es costumbre aún actual, tanto de los medioambientes profesionales y académicos de la arquitectura como de la historia de la arquitectura, asumir –no sin cierta vaguedad– la distinción que Argan (1966) establece entre una “arquitectura de composición” (más atenta a la masa) y una “arquitectura de determinación formal” (más atenta al espacio)⁵. En esta tesitura, se sostiene –*grosso modo*– que en las artes tradicionales (escultura, arquitectura, pero –en algunos aspectos– también la pintura) no se proyectaba o concebía la obra atendiendo principalmente al espacio que había que crear (por parte del artífice) o que había que percibir, esquematizar y recorrer (por parte del destinatario). Por el contrario, se dice que el espacio fue considerado como un dato preexistente y neutro, que había que, simplemente, ocupar con la masa. “De ahí el carácter volumétrico, táctil, de la arquitectura y la escultura del pasado” (Maldonado, 1947, p. 72). Maldonado sostiene que “...ese espacio interesaba sólo como campo a invadir por un suceso cerrado, centrípeto, nunca en sí mismo; es decir, se partía del espacio, pero los resultados del proceso implicaban su negación; en el fondo, se hacía arte anti-espacial” (p. 72). Así de vaga parecería ser esta serie de afirmaciones acerca de la relación entre la creación que es –substantialmente– masa, y un espacio residual en el que esta se dispone. Volveremos abajo sobre el asunto.

En segundo lugar (cap. 2), Maldonado, factótum del movimiento de arte concreto, destacando este último concepto y argumentando sobre la relevancia de la vanguardia artística que promueve, inclusive su alcance sobre el modo de entender y operar con el espacio, la caracteriza la vanguardia precisamente en aquellos aspectos en los que se definiría como una suerte de revolución espacial. Por supuesto que tales alcances estarían asegurados, supone, por una relación arte-realidad incrementada en el sentido artístico vanguardista de aproximar las artes a la praxis vital. Según Maldonado, la nueva concepción de “espacio” de la arquitectura

5 La vaguedad de la que advertimos tiene que ver principalmente con que Argan (1966), más interesado por la historia universal de la arquitectura que por la contingencia vanguardista, observa y registra que la transformación entre ambos conceptos de espacio no es –crudamente– un episodio vanguardista o significativamente circunscrito al movimiento moderno; es, más bien, un cambio gradual que sucede a partir del barroco.

moderna no pudo haberse condensado sino en relación a que, en las artes visuales –sobre todo en la pintura–, la vanguardia radical impugna las bellas artes que venían haciéndose con imágenes (con representaciones ilusorias de objetos en un espacio ficcional). Las impugna, como es bien sabido, con un propósito tanto analítico (el cubismo) como político (los concretismos más avanzados)⁶, en la medida en que sustituyen las imágenes por la presencia y actuación concreta de los materiales, reemplazando –como dirán los concretistas argentinos, más que nada, respecto de la pintura– la representación ilusoria del volumen por el plano concreto⁷. Los cubistas (como epicentro del arco que va desde los postimpresionistas a los constructivistas), en este plano, se habrían guiado por un afán principalmente analítico (de las tensiones entre *peinture* y *tableau*, entre realidad concreta y espacio ilusorio) que no habría desembocado en una abolición definitiva de la representación icónica de un espacio ficcional; etapa del análisis o la crítica que sí se cumpliría, definitivamente, en las tendencias más avanzadas del concretismo de Theo Van Doesburg o Georges Vantongerloo.

El arte no-figurativo inaugura un nuevo período, el más fructuoso, en la lucha por la transformación radical de las artes de espacio. Efectivamente, los escultores de esta tendencia –constructivistas en Rusia, neoplasticistas de Holanda, Bauhaus de Alemania, etc.– llevaron a cabo, alrededor de 1920, las primeras experiencias espaciales, tratando de hacer predominar en ellas la concepción trayectorial sobre la volumétrica (pp. 74-75).

En tercer lugar (cap. 3), Maldonado avanza sobre otro asunto vulgarmente atendido y sobre el cual también se realizan aseveraciones oscuras y confusas: el carácter relativista –y no en un solo sentido– de la llamada nueva ciencia (promovida con pasión por aquel entonces); lo que –sin lugar a dudas, y más allá de su sensatez– presionaría sobre las representaciones (cubistas) y concepciones (concretistas) del espacio en la comunidad del diseño y el arte.

A continuación (cap. 4), Maldonado traza su revolución de las artes del espacio, reformulando el *dictum* clásico de la jerga de la arquitectura moderna: esta debe entenderse, en buena medida, como la inversión de la relación masa-espacio en cuanto a la gravitación

6 Neoplasticismo, Bauhaus, constructivismo, concretismo.

7 Aparentemente, en la escultura se daría un proceso no tan radical pero equivalente, debido a que, desde siempre, la escultura ha tenido un grado de abstracción menor que la pintura. En este último gran género de las bellas artes, aun cuando se sigue operando con un volumen real (como siempre), también se suprime la ilusión icónica y con esta un cierto influjo de ilusión irradiado en el espacio real circundante.

comparativa de ambos términos en el proyecto. Hablamos, otra vez, del ya muy referido – pero no suficientemente aclarado– tránsito entre la consuetudinaria relevancia del volumen y la joven presencia del espacio; entre la fuerza centrípeta de la masa y el carácter centrífugo postulado para la arquitectura moderna. Maldonado arbitra su propia reconstrucción del curso histórico de una gradual transgresión de la cultura volumétrica originaria, distinta a como la concibieron otros autores contemporáneos, como Sigfried Giedion o el ya mencionado Giulio Carlo Argan. Parte de estas diferencias tiene que ver con el rol y la influencia entre las diversas artes, particularmente con el impacto del cubismo y el futurismo en la arquitectura, que ha sido no muy inteligentemente abordado por la historia de la arquitectura, y ha permanecido en una suerte de confusión que no logra separar analíticamente el espacio concreto de su representación. El hecho de que Maldonado haya estado enrolado –precisamente– en una de las vanguardias que más decididamente rechaza la representación lo pone en la tarea de preguntarse y aclararse al respecto. Dicho de otro modo, su posición en la vanguardia concreta termina –cuando menos– por destrabar la discusión sobre la relación entre arquitectura y bellas artes en lo que atañe a las espacialidades reales e ilusorias.

La ya mencionada conferencia de Ernesto N. Rogers hace referencia a un aspecto original del concepto de “nueva espacialidad” que venía concibiendo Tomas Maldonado por aquella época, y que lo diferenciaba del pensamiento funcionalista más raso (cap. 5)⁸. Parecería darse, en asociación a la significación funcional de la mole y del espacio arquitectónico, un tipo de comprensión espacial, un tipo de aprehensión del espacio o de las posibilidades dinámicas del espacio por parte del sujeto, que no es ya –propriadamente– un significado de funcionalidad práctica. Por lo tanto, es menester (cap. 6) diferenciar entre dos interpretaciones primarias o funcionales diversas que podrían seguirse de una composición dada del espacio y de la masa: una relativa a las potencialidades perceptivas y dinámicas de la forma espacial y de sus límites, que es la que preocupa a Maldonado; y otra relativa al rendimiento práctico o vital de dicha arquitectura, que fue la motivación primordial del funcionalismo crudo.

Por último (cap. 7), cabe pensar cómo se llevó con la realidad este nuevo concepto de “espacio” presentado por Tomás Maldonado y sus seguidores; cómo se llevaron estas ideas con la realidad social y material, es decir, frente a la sociedad existente y ante la dependencia de la técnica de la cual se dispone en un momento dado. Ante tales limitaciones, Maldonado

⁸ El que, por entonces, ya venía siendo puesto en entredicho por críticos e historiadores diversos, como Bruno Zevi, Sigfried Giedion, etc., que lo creían una suerte de nudismo o puritanismo transitorio.

propone lo que denomina fórmula transaccional para la realización del nuevo concepto de “espacio”; atendiendo a la mediación que dicha fórmula ofrece entre la espacialidad, la dimensión funcional de la arquitectura (7.1) y los aspectos materiales de la construcción (7.2).

A lo largo de este ensayo, en las subsiguientes secciones (caps. 1-7) intentaremos abordar estos argumentos.

1. El espacio se opone a la masa

Maldonado (1947), una vez más, insiste en la afirmación y creencia corriente e incuestionada en su contexto: “en casi todas las épocas, el problema para arquitectos y escultores consistió en cómo disponer estéticamente volúmenes en un espacio neutral” (p. 72). ¿Qué quiere decir afirmando tal cosa en el marco de una teoría del espacio, situada entre la vanguardia artística y la arquitectura moderna?

Veamos, como sugerimos, en parte, esto que se dice implica asignar un carácter predominantemente volumétrico tanto a la arquitectura como a la escultura del pasado. Por carácter volumétrico ha de entenderse una condición, digamos, cerrada y centrípeta en lo que refiere a su constitución material y a su morfología, es decir, a una configuración unitaria y prácticamente envuelta. Inclusive se refiere a cómo es la obra como bulto, aun cuando se trate, en el caso de la arquitectura, de un contenedor, porque su prefiguración, sus proporciones y el dimensionamiento general de cada uno de los cerramientos o de las piezas constitutivas de la caja arquitectónica (lo que comúnmente se denomina estructura envolvente) se diseñan como volúmenes (pensando, recordando, imitando volúmenes). Asimismo, cabría suponer que dicha condición cerrada y centrípeta también lo es en lo que concierne a su significado, referido este a la mole icónica en la escultura y al trazado del volumen arquitectónico –también en parte

icónico⁹, pero sobre todo dominado por la *convenientia*¹⁰ proporcional de su *venustas*¹¹.

Vale decir: carácter volumétrico (y no espacial) implica una manera de hacer arte – concentrada en el propio objeto sólido– sin atender positivamente al espacio resultante, sin reparar en espacialidad delimitada o condicionada –geométrica y físicamente– por las piezas que componen el conjunto material. En otros términos: la perspectiva volumétrica es una manera de pensar el arte y la arquitectura relegando el espacio a la categoría indefinida y despotenciada de mero “vacío” destinado a ser ocupado por un artefacto que concentra todos los esfuerzos principales de la operación de configuración. No obstante, esta concepción tradicional es considerada aquí un error consuetudinario¹² porque, aun así, el espacio, en sí mismo como fenómeno aprehensible y –presuntamente– asociado al nuevo contexto del saber y de las relaciones sociales del siglo veinte, reclamaba una posición preponderante entre los problemas del diseño:

9 La decoración, originaria o directamente icónica, está formada no solo por patrones simétricos, sino también por imágenes.

10 Para Foucault (1966), en *Las palabras y las cosas*, la *convenientia* es una semejanza ligada al espacio en la forma de “cerca y más cerca”, que pertenece –dice– al orden de la conjunción y del ajuste. Por ello, forma parte menos de las cosas mismas que del mundo en el que ellas se encuentran. “El mundo es la “conveniencia” universal de las cosas; en el agua hay tantos peces como en la tierra animales u objetos producidos por la naturaleza o por los hombres; en el agua y en la tierra tantos seres como en el cielo, a los cuales responden; en fin, en todo lo creado hay tantos como los que podríamos encontrar eminentemente contenidos en Dios” (p. 27). Sostiene que la fuerza de la conveniencia es lo que avecina lo semejante y asimila lo cercano, para que el mundo forme una cadena consigo mismo. “La vecindad de los lugares se encuentra designada con más fuerza por esta palabra que la similitud. Son convenientes las cosas que, acercándose una a otra, se unen, sus bordes se tocan, sus franjas se mezclan, la extremidad de una traza el principio de la otra. Así, se comunica el movimiento, las influencias y las pasiones, lo mismo que las propiedades. De manera que aparece una semejanza en esta bisagra de las cosas. Doble desde que se trata de aclararla: semejanza del lugar, del sitio en el que la naturaleza ha puesto las dos cosas, por lo tanto, similitud de propiedades; ya que en este continente natural que es el mundo, la vecindad no es una relación exterior entre las cosas, sino el signo de un parentesco oscuro cuando menos” (p. 27).

11 Marco Vitruvio proponía en su tratado *De Architectura*, que la arquitectura descansa sobre tres principios básicos, por una parte, *firmitas* y *utilitas*, que tienen una relación con aspectos cuantificables de la arquitectura (firmeza y utilidad); por la otra, la *venustas*, principio gratuito o función de belleza.

12 Del que escapaban pocas manifestaciones históricas: “...los grandes arquitectos y escultores del pasado sólo lo fueron en la medida que trasgredieron la concepción volumétrica; sólo en la medida que usaron el volumen como soporte de las direcciones. La exaltación del plano puro en las grandes épocas primitivas de la arquitectura y la escultura –en la Tinita y Menfita en Egipto, en la Crético-Micénica y Arcaica en Grecia, en la Pre-hispánica en México, etc., respondió al anhelo de hacer valer en la masa todo lo que ella pudiera contener de dirección, de espacialidad” (Maldonado, 1947, p. 73).

Aunque para ellos el fin era la masa, expresada y exaltada por medio de volúmenes, el punto de partida del acto creador era el concepto de espacio. Aquella se mostraba como la materia prima del proceso artístico, pero, a su vez, la materia prima de la masa, si así puede decirse, su referencia original, era en realidad, el espacio vacío (p. 72).

“Volumen y dirección de las artes de espacio” tiene como propósito pensar y delinear una nueva concepción de espacio, presente o reclamada para la escultura y la arquitectura, que se opusiera a la concepción tradicional. Según esta última, el espacio no es –mismamente– objeto o resultado consciente del proceso de proyectación, por considerarse meramente contenido (vacío de materia) y por no ser atendido como factor o componente de la escultura y la arquitectura en un rango equivalente a las masas materiales más densas (los auténticos componentes susceptibles de ser diseñados), siendo, las más de las veces, cándidamente contenido por aquello que sí merece ser atendido en el proyecto.

Veníamos –sostiene Maldonado– de un espacio pasivo o impensado –en cuanto factor– en la instancia del proyecto, e indeterminado morfológica y conceptualmente (tanto para el creador como para el analista y el usuario). Maldonado califica el espacio antes y luego del tránsito. Frente a su histórica condición de pasivo, contenido, indeterminado, estático (centro), cerrado, centrípeto, pasa a ser: activo, ilimitado, determinado, dinámico (con trayectoria y dirección), abierto, centrífugo.

2. La relación arte-realidad

Esta nueva espacialidad de la que hablamos, para Maldonado, no sucedería sino en función del renovado modelo de relación arte-realidad promovido por la vanguardia en su conjunto, pero, sobre todo, el que se realizaría en el arte concreto. Aclaremos esto: sería en una suerte de teoría no-artística o –mejor– antiartística del espacio en la cual se invertiría “...un verdadero equívoco filosófico y científico (...) el errado planteamiento que han padecido hasta nuestros

días las artes de espacio” (p. 72). Como vanguardista que es,¹³ sostiene que “...es, precisamente fuera del arte donde se debe recurrir, una vez más, para explicar el arte en sus características más esenciales”. Por lo tanto, teniendo en cuenta “que una obra de arte es inseparable de la actitud de su creador frente a la realidad”, será una renovada relación arte-realidad –“el carácter forzosamente concreto de toda invención auténtica” (p. 72)– lo que termine con los factores artísticos –de la pintura, la escultura y la arquitectura– más centrípetos y cerrados al espacio, históricamente muy ligados a la representación (ya de una pintura y una escultura decididamente ilusionistas o bien, de la arquitectura que remeda [o dialoga con] su propio pasado). Recordemos que, en las bellas artes, el factor principal de la unidad de la obra (de la percepción de la obra como un todo unitario cerrado en sí mismo y mejor ordenado que la realidad contingente) ha sido la confluencia de todos los rasgos sensibles constitutivos de la obra en el efecto ilusorio de una imagen icónica.

356

Respecto de la relación arte–realidad, sostiene: “Ninguna invención del hombre puede darse al margen del problema siempre palpitante de lo real” (p. 72). Pero, en su carácter de animador del arte concreto supone que, de lo dicho, no debe inferirse, como suele suceder, mayor naturalismo o realismo en la representación o imitación artística tradicional, sino, “... por el contrario, el carácter forzosamente concreto [no representacional] de toda invención auténtica” (p. 72). Pues, toda obra es –esto lo deja en claro Maldonado–, como *índice* (en el sentido que Charles S. Peirce da a este término)¹⁴ o como *expresión* (en su acepción adorniana restringida),

¹³Y al ser vanguardista pretende, como reintegración utópica del arte a la vida, una extensión de la esfera artística sobre las demás esferas de valor weberianas, teórica y práctica. “Una praxis cotidiana reificada sólo puede remediarse creando una libre interacción de lo cognoscitivo con los elementos morales-prácticos y estético-expresivos. La reificación no puede superarse obligando a sólo una de esas esferas culturales altamente estilizadas a abrirse y hacerse más accesibles. Vemos, en cambio que, bajo ciertas circunstancias, emerge una relación entre las actividades terroristas y la extensión excesiva de cualquiera de estas esferas en otros dominios: serían ejemplos de ello las tendencias a estetizar la política, sustituirla por el rigorismo moral o someterlo al dogmatismo de una doctrina” (Habermas, 1981, p. 140).

¹⁴*Índice* en la acepción correspondiente a la teoría semiótica de Peirce, es decir, *significante* que mantiene un lazo existencial (directo, causal, físico) con un objeto (un estado del mundo) que le es contiguo. El *índice* se diferencia del *ícono* y del *símbolo* (significantes que se conectan con sus significados en función del parecido, en el primer caso; y en función de una convención cultural, en el segundo); los dos tipos de significación que históricamente caracterizaron a las obras de bellas artes que siendo imágenes ilusorias (*íconos*) en su significación primaria, luego se convierten en un *símbolo* cultural de un determinado contenido ficcional.

...el trasunto de una visión particular del mundo, de la visión que se ha tenido del mundo en la época en que esa obra fue creada; y por visión, quede bien en claro, no entendemos un modo de copiar sino un estilo de hacer (p. 72).

Empleando la noción de Adorno: se trata de una suerte de presencia objetiva, sintomática, indicial, próxima a lo real. En este caso, más próxima a cosas y situaciones no-artísticas, tales como procesos sociales e históricos que sedimentan en la obra de manera objetiva. Por lo tanto: "...el tema, la anécdota, ha sido siempre lo más exterior e impuesto, lo que interesa es la actitud del creador frente a su propio modo de hacer" (p. 72). En este caso: enfocar (1) el volumen en su carácter compacto o centrípeto, o bien, (2) enfocar la posible referencia o concomitancia morfológica (o semántica, pero sobre todo sintáctico formal) del volumen respecto del espacio que determina en su proximidad. Otra vez, lo que se propone aquí es una relación de contigüidad metonímica entre arte (arquitectura, escultura, etc.) y realidad, lado a lado, en una co-presencia que motiva el diseño de una materialidad envolvente subordinada a (o concebida en función de) sus efectos espaciales: a cómo limita concretamente el espacio y a cómo favorece su inteligibilidad frente al sujeto que lo percibe, recorre, habita, etc.

Para Maldonado (1946), el espacio deja de ser neutral, en una primera instancia, por los avances del arte concreto en la pintura. Una primera observación sobre esta relación entre pintura y arquitectura la anticipa en el ya mencionado artículo "Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno", donde aborda los aspectos estéticos del espacio pictórico.

Ningún problema de la pintura pudo darse nunca al margen del problema práctico que plantea a todo ser humano la percepción del espacio y del tiempo. Es más, en todas las épocas la pintura trató de ser una definición gráfica de estas dos propiedades de la realidad objetiva (p. 5).

La pintura, al igual que la escultura y la arquitectura, repetía el error consuetudinario. En el caso de la arquitectura, el desacierto se había correspondido con ser –como sostenía Argan (1966)– una representación indirecta de la realidad, finalmente, de la naturaleza. El carácter indirecto implica que la relación de semejanza no estaría dada, como en la pintura y escultura históricas, simplemente por el uso de imágenes. Dicho de otro modo, las pinturas y esculturas, por ser artefactos semejantes a los objetos representados, o bien a la visión monocular de dichos objetos (en el caso de la pintura), producen la ilusión vicariante de estar ante ellos. Como ya

hemos sugerido, este efecto ilusorio (logrado), al que concurren solidariamente todos los rasgos sensibles de las pinturas y esculturas, fue tomado durante mucho tiempo como criterio estético o rango artístico de la obra. La falsa promesa histórica de la religión del arte estribó en las falsas creencias y promesas de que: si la ilusión está lograda, entonces la unidad o el carácter integrado de la obra proporcionará algún disfrute o valor de uso en estado puro (espiritual). Pinturas y esculturas no solo representaban la naturaleza en cuanto ilusión vicariante y verosimilitud respecto de la percepción del objeto; también lo hacían –en otro nivel– emulando el tipo de orden de la creatura (cosmológica de origen divino), imitando o alcanzando el grado de integración entre componentes que tiene el organismo natural más elevado: el ser vivo, cuyas partes no se relacionan simétrica y repetitivamente (ordenamiento pobre), pues se compone de partes disímiles y únicas (¡vitales!) orgánicamente vinculadas (ordenamiento rico). De modo equivalente, también la falsa promesa de una concepción esteticista de la arquitectura –antes de la arquitectura moderna– estaba ligada a la ilusión y a la representación de la naturaleza. Pero, ¿cómo la arquitectura representa la naturaleza? Pues bien, digamos ahora algo del tipo

Imitación o mimesis en arquitectura



Imagen 1: Destéfanis, N. y Fraenza, F. (2022). *La mimesis arquitectónica* [diagrama]

específico de mimesis de la arquitectura que los concretos y otros modernos en la tradición de Adolf Loos o Walter Gropius combaten.

Analicemos los elementos miméticos de la arquitectura en tres clases: (1) las proporciones entre las partes y el todo; (2) el ornamento y (3) la arquitectura como imagen de la arquitectura del pasado.

Como ya hemos sugerido, la configuración volumétrica de casi todos los edificios tiende, por razones constructivas y de habitabilidad (valor de uso impuro), a ser –en su conjunto– simétrica o sustentada en una geometría elemental, monótona y repetitiva; en la que predominan las acumulaciones de cajas y espacios paralelepípedos o prismáticos regulares. No obstante, con el fin de proporcionarle un rango de artisticidad como representación de la naturaleza, en diversas formaciones históricas –por lo menos en el mundo occidental–, (1) las proporciones de las dimensiones de las unidades de la masa y el espacio fueron establecidas en un régimen cuya aspiración estética es asemejarse a las particiones y proporciones naturales¹⁵. También el (2) ornamento implica un segundo modo de representar la naturaleza; ya sea incorporándose como partición del plano al régimen proporcional general (sumándose a [1] y representando las medidas ideales de la naturaleza), o bien, replicando o repitiendo representaciones icónicas de la naturaleza (macollas, rosetones, conchas, etc.). Así como las diminutas esculturas y relieves de la ornamentación son representaciones pequeñas localizadas en la arquitectura, también (3) el conjunto del edificio es capaz (en un proceso situado entre la iconicidad y la estilización) de representar o constituir una suerte de imagen (más o menos renovada) de otros edificios del pasado, por lo menos –en grueso–, hasta la arquitectura moderna. Hasta aquí los tres tipos de ilusión que –en un giro vanguardista–, en conexión con las demás artes (y esta tal vez sea la relación más relevante entre la vanguardia artística y la vanguardia proyectual), la arquitectura rechazó.

En el caso de la pintura, el desacierto era –como decimos– representar directa e ilusoriamente un espacio determinado, unos objetos (mal denominados “figuras” por los viejos historiadores del arte) o una escena. De este error, como indica la cita, se impondría una limitación en los alcances extrartísticos de la pintura, tanto filosóficos como científicos.

¹⁵ Por ejemplo, Palladio concibió una serie de reglas proporcionales sobre la base de los armónicos pitagóricos (3:4; 2:3; 3:5; etc.) como proporciones ideales de la naturaleza. Propuso siete proporciones distintas para las habitaciones, en cuanto a sus dimensiones en planta y alzado.

Relacionar estética y anecdóticamente figuras representadas en un espacio igualmente representado, ha sido lo esencial del procedimiento creador de la pintura del pasado. Se pretendía hacer valer las figuras como formas, y lo que en la tela estaba ausente de figuras, como fondo; a las superficies vacías, sin anécdota gráfica se las consideraba ámbitos espaciales concretos, verdaderas profundidades, cuando en realidad eran solo simulacro de formas y espacios sobre una superficie de dos dimensiones (Maldonado, 1946, p. 5).

El arte concreto, en este caso, la pintura concreta, al abolir la representación ilusoria, deja de producir un espacio puramente ficcional y pasa a “concretar espacio” (p. 5). ¿Cómo lo explica Maldonado? La historia del arte es, desde el Renacimiento, la historia de su autonomía relativa (Adorno, Bürger, Weber); y el momento de máxima autonomía coincide con la formación histórica que precede a la vanguardia, la que suele denominarse romanticismo tardío, esteticismo o bien “Aa” (arte sobre arte). La razón de tal máxima autonomía y separación de la praxis vital es, precisamente, parte del despliegue de la historia del arte como una atención o concentración del arte sobre sí mismo, que es menester entender como estadio de autoconsciencia (Bürger, 1974) o de inflexión metasemiológica (Hjelmslev, 1943; Jakobson, 1963; Menna, 1975). En tal estadio, la conciencia artística distingue los componentes específicos de cada tipo de manifestación

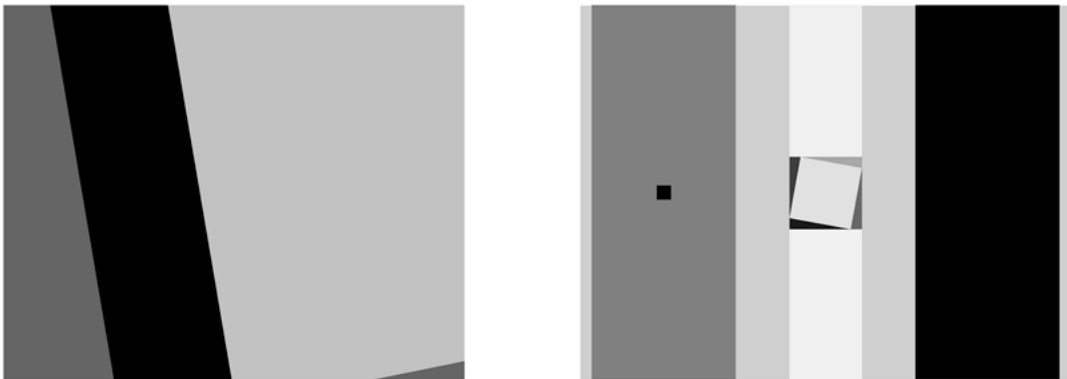


Imagen 2: Vordemberge-Gidewart, F. (1950). *Composición sin título*. Colección Museo Thyssen, Madrid, España. Bidimensionalidad cruda en el arte concreto.

particular, siendo las dos dimensiones o las propiedades geométricas y cromáticas del plano lo propio de la pintura.

De esta manera, la función de una pintura se dirige –en parte– hacia su capacidad de concretar espacio. ¿De qué espacio hablamos?, ¿acaso del espacio arquitectónico? Es posible, pues en estos primeros escritos se observa ya, un cierto interés en el espacio arquitectónico a partir de un tipo de interacción entre la pintura y la arquitectura.

Llegados a este punto, podemos decir que una idea presente en el Maldonado de los cuarenta es que el espacio –como tema relevante– se incorpora –en una primera instancia– en la pintura, tal vez porque en la pintura de todos los tiempos, aun bajo un concepto equivocado (ilusión), se trabajaba con el espacio (como tema, al representarlo a través de la perspectiva). Cuando menos, insiste Maldonado, se lo tenía en cuenta. Posteriormente se incorpora en la discusión y en las prácticas de la escultura y la arquitectura, en las que –básicamente– permanecía suprimido. Para poder generar una revolución espacial fue imprescindible que, en la pintura, en la escultura e –igualmente– en la arquitectura, el espacio perdiese su calidad representativa, ilusoria y ficcional.

El impresionismo y, en mayor grado, el cubismo, retrotrajeron la pintura y la escultura a sus elementos primigenios: la pintura apareció bajo la forma de configuración cromática en el plano; la escultura, como configuración de lo espacial. El punto de partida para una nueva concepción, probablemente se deba a Kandinsky, quien en su libro *Über das Geistige in der Kunst (Sobre lo espiritual en el arte)* postuló, en 1912, las premisas de un arte en el cual la imaginación del artista sería reemplazada por la concepción matemática. El no dio este paso, sino que liberó, de otra manera, los medios expresivos de su pintura (Bill, 1949, p. 33).

Tal como los sostiene Max Bill en la cita, en la pintura este proceso se identifica con la supresión de la representación icónica y el reconocimiento de la bidimensionalidad del plano crudo, como objeto capaz de interactuar (geométrica y de manera perceptiva) con el espacio, a través de formas y colores, entendiendo a este último como el componente natural de la arquitectura. En la escultura, además de suprimir la representación se produjo una suerte de transferencia de la atención sobre la masa y el volumen, hacia el descubrimiento del espacio, o bien, de una espacialidad compartida entre la escultura y la arquitectura. En torno a esta última, siempre hubo espacio, pero tal vez –como lo apunta Maldonado (1947)– no se lo reconocía



Imagen 3: Bill, M. (1950, 1950, 1936). *Composiciones sin título*. Colección Museo Thyssen, Madrid, España.
Bidimensionalidad cruda en el arte concreto.

como componente, aun siendo inherente a la arquitectura. Lo que habría sucedido, implicó una suerte de revolución en la que una nueva concepción espacial llevó a finalizar la larga historia del trabajo representativo e ilusorio en la envolvente, para pensar este límite material desde sus aptitudes morfológicas, como un elemento interactuante con otro, que es el espacio.

Aún falta precisar algo más: la organización del espacio depende en cierta medida de la organización morfológica de los límites interactuantes; dicho de otra manera, que la morfología de la envolvente importa –antes que nada– por su incidencia en el espacio circundante. Sin embargo, esta revolución espacial necesitó, primero, impugnar la representación para incorporar dinamismo y movimiento (denominados por Maldonado como dirección o trayectoria). Con la eliminación de la representación, se incorpora el movimiento, la dirección y las trayectorias posibles bajo la condición de la geometría de los límites y la propia organización espacial.

La batalla fundamental librada por el arte auténticamente revolucionario de nuestros días ha estado enderezada en concretar el espacio y las formas, a promover una nueva práctica estética eximida en absoluto de toda sujeción a lo abstracto e ilusorio. Esta batalla, por lo demás, es el último paso en el sentido de superar la milenaria contradicción, en el seno del arte, entre lo imitativo (documento, símbolo, signo tótem) y lo inventivo (artístico),

porque, en rigor de verdad, el problema del espacio y del tiempo en la pintura es inseparable y dependiente de esa contradicción a la cual se vincula, de hecho, a través de la gnoseología implícita en toda pregunta sobre lo representado y lo concreto (Maldonado, 1946, p. 5).

3. Nueva ciencia relativista

A partir de lo desarrollado, se entiende que en la relación arte-realidad, el arte es, principalmente, una huella (inintencional, involuntaria) de un modo de pensar y hacer: "...todo hacer artístico presupone una gnoseología; más aún: arranca de ella" (Maldonado, 1947, p. 72). Y aquí entramos en el trillado tema de la relación entre la arquitectura y las perspectivas o jergas científicas contemporáneas, en el que se hace corresponder un poco ingenuamente el relativismo físico al espacio de la arquitectura y escultura modernas. Escribe Maldonado no sin cierto entusiasmo ingenuo:

A nadie debe extrañar que una concepción equivocada del espacio, desde el punto de vista científico [el espacio fijo de la teoría gravitacional de Newton] y de la teoría del conocer, haya tenido tanta influencia en el arte, no sólo en su aspecto teórico, sino en el estrictamente práctico, de realización. Tampoco que la crisis de aquella concepción [y su reemplazo por una física relativista] haya traído aparejada una transformación en el modo de concebir las artes del espacio, que es lo que ha venido sucediendo desde principios de este siglo (p. 72).

Es decir, desde el reemplazo de los conceptos newtonianos de masa y espacio absolutos por una física relativista, en la que tanto la ilusión de gravedad como el movimiento son causados por la propia curvatura del espacio.

En efecto, la revolución técnica industrial y la física nueva han determinado una visión dinámica del mundo y una relativización de la teoría newtoniana de la masa y del espacio absolutos, cosas ambas que, directa o indirectamente, han incidido sobre la formación

espiritual del hombre moderno y, por tanto, sobre su arte (p. 72)¹⁶.

La nueva física ya no separaba masa de espacio en términos absolutos; ahora proponía que es la propia curvatura del espacio la que produce la gravedad que acelera la masa. ¿Creía, acaso, Maldonado que este saber experto [alejado de la hermenéutica cotidiana] influía en nuestras expectativas respecto del empleo cotidiano del espacio? “Newton, Descartes y Kant nos habían hablado de un espacio en oposición irreductible a la masa; la física nueva nos habla de lo relativo de ambos conceptos, de su mutua interdependencia e interacción” (p. 72). ¿Acaso es verdad que, como sugiere Maldonado, “...tanto en la vida cotidiana como en la ciencia, el tiempo, el espacio y la masa han perdido su primitivo sentido?” (p. 72). Pues bien, sea o no de esta manera, esto le sirve para proponer que “resulta a todas luces absurdo que el arte se mantenga fiel a ese primitivo sentido”. Y para achacar que “...cuando el arte no logra acompañar el ritmo porvenirista de una época se convierte en un medio de regresión, en un peligroso señuelo para quienes están más interesados en impedir que en propiciar la transformación de la vida” (p. 73).

4. Revolución en las artes de espacio

Entonces, más allá de este correspondentismo indolente e inexacto, aquello en lo que supuestamente la evolución de la ciencia o la técnica habría revolucionado la concepción espacial sería en una “apetencia de trayectoria”; es decir, una preocupación por parte del proyectista, y –también– probablemente del destinatario o usuario, por captar o leer (“esquemmatizar”, en términos de psicología de la mente) ya sea la geometría del espacio contenido en la arquitectura, o bien, las acciones y los desplazamientos en el espacio que dichos límites posibilitan o sugieren, no ya en su iconografía (como cuadros) sino en su geometría (como índices). La trayectoria y la percepción posible del sujeto en el espacio habría pasado a ser, por decirlo de alguna manera, el objeto de diseño y creación. Con un entusiasmo y unas expectativas características del momento, Maldonado (1947) afirma: “El estatismo contemplativo ha sido reemplazado por la actividad práctica en el espacio; el hombre necesita, hoy más que nunca, recorrer el espacio para sobrevivir, cultural y materialmente” (p. 72).

¹⁶Aquí se esboza una oscura e ingenua relación de la nueva física con el vértigo de la técnica industrial, para explicar el abandono de una suerte de estatismo contemplativo: “Bien sabemos que las grandes conquistas mecánicas han conferido al hombre un nuevo sentido, el de la vertiginosidad espacial, que se concreta en una permanente apetencia de trayectoria” (p. 5).

Antes, dice Maldonado, se partía –“metafísicamente”, señala– de un concepto de “vacío” para llegar, finalmente, a la justificación de la masa. Ahora, “los artistas más sensibles a la verdadera esencia de nuestro tiempo” (p. 72) partirían de la materia para diseñar cómo esta estimula una comprensión y apropiación espacial¹⁷.

Algunos raros escultores y arquitectos –según promete Maldonado– habrían transgredido la consuetudinaria tradición volumétrica (en Egipto, en Creta o en México), por ejemplo, exaltando el plano puro de modo que la masa solo pudiera o tuviera sentido al sugerir o ayudar a la comprensión de direcciones y dimensiones espaciales. Algo así como pensar que semejante plano infecundo de ser atendido a sí mismo (en una atención proporcional a la dimensión) indica o estimula una atención y una percepción del espacio circundante. “En todo plano subyace una dirección, y exaltarla en el conjunto de la masa en que está incluido equivale a disolver el carácter volumétrico de ésta en beneficio de la sensación espacial” (p. 73). Entiéndase, la geometría de las líneas y los planos (materializados principalmente en la arquitectura o escultura) se pone al servicio de la intelección del espacio (o de dinamizarlo o cosa por el estilo, por mencionarlo en la jerga de los cuarenta) o bien, por el contrario, “...el plano es sacrificado a la dinámica interior de la masa (barroco), la espacialidad se pierde irremisiblemente” (p. 73)¹⁸. No es extraño que las formas del barroco representen, para este autor, en oposición a otros como Bruno Zevi, el extremo de una subordinación de la geometría y la materia a un efecto y sentido centrípeto del

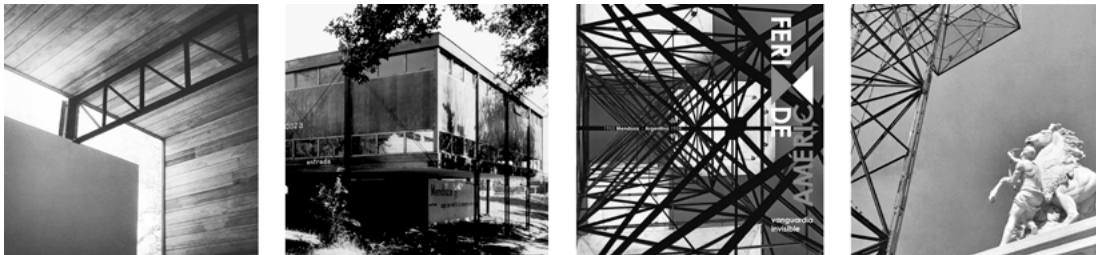


Imagen 4: Clusellas, G. y Janello, C. (1953). *Diseño para la Feria de América*. Mendoza, Argentina. La geometría de las líneas y planos al servicio de la intelección del espacio. En contraste, a la derecha, en la escultura de bulto, el plano es sacrificado a la dinámica interior de la masa.

¹⁷ “La arquitectura y la escultura hipotecadas en un todo a la masa ya no tienen razón de ser” (p. 72).

¹⁸ Esta idea también es defendida por Moholy Nagy (1928) en *The New Vision*.

volumen y los significados (principalmente iconográficos, o de referencia histórica) de volutas, esculturas, frontones, golas, molduras, etc.

Futuristas y cubistas¹⁹ parecerían, sin “haberse atrevido a invalidar la masa”, hacer visibles las “posibilidades espaciales del plano”, es decir, envolvieron los volúmenes con superficies y relieves que no decantaban completamente por un efecto sintáctico y semántico, centrípeto y ficcional del bulto, entre otras razones –tal vez la principal–, porque entra en crisis con ellos la representación icónica, “que era otro de los elementos que impedía –particularmente en el caso de la escultura– el advenimiento de la nueva estética espacial” (p. 74)²⁰. Todo esto, lo decimos, porque una superficie significativa icónica, ya se trate de una envolvente imitativa en la escultura (que represente objetos y sujetos) y en la arquitectura (que represente objetos decorativos o partes de la arquitectura del pasado), o de un cuadro ilusorio en la pintura, unifica o cierra el conjunto material al servicio no solo de una percepción unitaria, sino también de una fábula. Sin embargo, Maldonado parafrasea a Mondrian (1937) de “Plastic Art and Pure Plastic Art” diciendo que el cubismo, a diferencia de lo que sería el constructivismo y el neoplasticismo,²¹ no aceptaba las consecuencias lógicas de sus propios descubrimientos; no avanzaba por el camino de la abstracción hasta su meta final. En ese mismo contexto y grado de transformación de la noción de “espacio”, la “primera promoción de grandes arquitectos modernos”,²² salvo Le Corbusier –escribe Maldonado–,²³ “fueron compañeros de lucha y experimentación de los más avanzados artistas no-figurativos. Más aún, muchos de ellos, en particular Theo Van Doesburg y Georges Vantongerloo, se destacaron asimismo como pintores y escultores de esa tendencia” (p. 75).

¿Por qué la excepción de Le Corbusier? La respuesta a esta pregunta nos puede aclarar un detalle sobre la revolución espacial moderna. Le Corbusier (1923) había definido la arquitectura en *Vers Une Architecture* como el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la

¹⁹Menciona a Raymond Duchamp-Villon, Jacques Lipchitz, Henri Laurens, Pablo Picasso, Pablo Gargallo, Olexandr Archipenko y Ossip Zadkine.

²⁰ “Las exigencias de la copia trababan toda posibilidad de un nuevo planteamiento, dado que es imposible imaginar una escultura imitativa sin representación de volúmenes” (p. 74).

²¹ Como lo recuerda Maldonado en uno de sus manifiestos de los años veinte, los constructivistas ya soviéticos renegaban del volumen como medio de expresión espacial y de la masa como elemento de la configuración.

²²Gropius, Mies van der Rohe, Jacobus Johannes Pieter Oud, Theo Van Doesburg, Geroges Vantongerloo, Giuseppe Terragni y Alberto Sartoris.

²³ “[Le Corbusier] ...militante de primera hora del "Purismo" –grupo de pintores que, desde la revista "Esprit Nouveau", buscaba continuar los aspectos más negativos, tradicionalistas, del cubismo” (1947, p. 74).

luz. Todo esto, aun cuando, en el plano de las realizaciones concretas, diseña en contrario, con su planta libre, y su concepto fachada libre no sujeta ya a las servidumbres de su tradicional función estructural.

Por ejemplo, su paño de vidrio amueblado (o cuarta pared) parece contradecir en sí mismo el principio volumétrico. Al fin y al cabo, consigue delimitar el espacio con una lámina transparente para después amueblarla (con planos transversales) y darle espesor. Podría parecer que atribuir a ese mecanismo el nombre de “cuarto muro” acaba por revertir, en un juego de creación espacial, su asociación a la disolución del límite del espacio. Este módulo crece en profundidad hacia el interior para poder conformar una estantería o prolongarse en una mesa de trabajo asociada al elemento de fachada. De alguna manera, Le Corbusier está logrando fusionar la idea del mobiliario asociado al límite del espacio. Lograría, así, que el usuario habite y –consecuentemente– viva en ese lugar intermedio de múltiples relaciones, modificando una vez más el vínculo del habitante con el exterior y condicionando su mirada a través de un mecanismo evolucionado –en aquel entonces– de la ventana.

Por el contrario –recuerda Maldonado (1947)– Walter Gropius promovía la idea de que todo esfuerzo creador en las artes visuales es dar forma al espacio. Aparentemente, parte de la revolución del espacio sería una revolución de método al momento de la concepción: pensar en el volumen y sus consecuencias semánticas (A) o –por el contrario– pensar en el espacio, teniendo en cuenta la materia (necesariamente volumétrica), al momento de tomar las decisiones (B)²⁴.

¿Cómo la antigua condición visual de la masa vale en ciertas condiciones como dirección, como trayectoria?; es decir, tal y como afirma Maldonado que debería ser este nuevo espacio. Él mismo se pregunta: ¿qué es concretamente una dirección, una trayectoria? Oscuramente, se responde: “Por dirección o trayectoria se entiende una penetración de esencia lineal en el espacio” (p. 78). Es bien poco, o nada. Tal vez quiere decir que: una envolvente que carezca de referencias iconográficas (hacia objetos de representación, entre los que se incluyen los elementos de la arquitectura del pasado²⁵), ante dicha carencia, solo le resta ser huella (real

24 Le Corbusier “...adhiera a una de las consignas más definitorias de la teoría cubista: ser revolucionario en el sistema, pero clásico en el método” (p. 75.). En cambio, para Gropius, “lo esencial es la revolución en el método; más aún, reduce el sistema al método, lo identifica con éste” (p. 76).

25 Más o menos institucionalizados, ya sea el lenguaje preciso de un entablamiento clásico antiguo con ciertas variaciones temprano moderno, o bien ciertas relaciones proporcionales consuetudinarias.



Imagen 5: Bill, M. (1983). *Pavillon-Skulptur*. Zürich, Suiza; (1955) *HfG*. Ulm, Alemania.
Comportamiento (inclusive háptico) de la materia, anticipando tanto localizaciones como trayectorias posibles.

368

indicial) de la posible ocupación y de los posibles movimientos y percepciones dentro del espacio delimitado. Esta arquitectura como indicación espacial, vale decir, el comportamiento (inclusive háptico) de la materia anticipando tanto localizaciones como trayectorias posibles, ha sido investigado, dice Maldonado (en realidad: se ha experimentado), por parte de los arquitectos modernos y, también, de modo muy especial, por los escultores. “Tanto unos como otros, han creado artísticamente a la luz de estas experiencias, teniendo en cuenta permanentemente el problema de la organización del espacio. Los arquitectos, apremiados por la contradicción masa-espacio; los escultores, gozando de absoluta libertad” (p. 78).

También, en un sentido equivalente, la pintura sería capaz de concretar el espacio. ¿Qué significa afirmar, como lo hace Maldonado, que la pintura es capaz de concretar el espacio? ¿Qué es concretar el espacio como producto de la pintura pura? Sin lugar a dudas, se trata de una creencia ingenua, una pretensión inocente, que se desarrolló desde los neoplasticistas, y que la ilustra el caso del célebre café de *L’Aubette*, de Strasbourg²⁶. Maldonado (1946) sostiene que existe una evolución en la historia del arte: cubismo, futurismo, constructivismo y neoplasticismo para llegar a la pintura concreta.

El plano, antes de ser lanzado a cualquier tipo de aventuras espaciales, tenía que perder progresivamente, su modalidad ortogonal, despojarse de todo estatismo y aprender a valer

²⁶ Obra de Theo Van Doesburg, de 1926.

como dirección, como trayectoria en el espacio. De igual modo, la composición clásica que era eminentemente dispositiva, escenográfica, al servicio del tema y su representación, no podía ya servir a este nuevo arte, que nada tenía que disponer y que sólo buscaba componer, es decir, relacionar estética, pero también concretamente, los elementos pictóricos; de suerte que, antes de pensarse en estructuras espaciales, debíase –primero– tentar la composición no-representativa en dos dimensiones, o sea, antes de profundizarla, urgía redefinirla en sus principios. Pero hubo algo que no se supo ver: que el problema de la exaltación objetiva del plano y el de la estructura plástica son inseparables (pp. 5-6).

La cita responde a esa creencia de la evolución en el arte, según la cual los concretos rioplatenses, a esa sucesión de innovaciones, aportaron el marco recortado y la pintura co-planar, descubrimientos que permitirían la exaltación del plano y la concreción del espacio. Creencia que perduró en ese nivel de ingenuidad, en el círculo concreto argentino durante un corto lapso (tal vez, entre 1944 y 1947), pero que incidió poderosamente en la práctica del momento.

Se propone exaltar la bidimensionalidad del plano. Pretende terminar con la representación y concretar el espacio. La pintura contiene, para Maldonado, una estructura plástica insoslayable,²⁷ que hace pensar que es incuestionable el tipo de relación entre la pintura y el espacio. Su forma genérica incuestionada, que se basa en un rectángulo,²⁸ es una de las primeras condiciones que se pone en juego, y los concretos locales formulan e implementan otro mecanismo. La pintura –promete Maldonado– se despoja de estos falsos elementos constitutivos y busca de alguna manera comenzar a incidir y a concretar el espacio. Cabe insistir que fue la voluntad de terminar con la representación ilusionista lo que habilitó la oportunidad para la experimentación en este último sentido. Parece que Maldonado supone que la disolución de la “modalidad ortogonal” (y “uniplanar”) de la pintura tuvo un gran impacto para experimentar cómo esta provoca una partición, unas percepciones y unas trayectorias posibles en el espacio real circundante.

Apartada, hasta nuevo aviso, la cuestión bidimensional quedaba expedido el camino para proseguir las formulaciones espaciales de los primitivos constructivistas. Estos se habían declarado, en 1920, por la dirección y contra la masa en el arte de espacio, desarrollando esta idea, el húngaro Moholy Nagy y el suizo Max Bill, en la *Bauhaus* de Dessau, estudian los

27 Sintáctica básica.

28 En un armazón rectangular en el que se tensa la tela.

problemas de construcción de las direcciones en el espacio y las relaciones de los distintos materiales, pero sin prestar, claro está, mayor atención a los problemas de la estructura estética. En rigor de verdad, en estas experiencias espaciales, como en las anteriores constructivistas, la composición no era la cuestión principal; en el deseo de verificar y descubrir nuevas relaciones y elementos, era lógico que el problema de la ordenación estética fuese permanentemente postergado. Estos nuevos constructivistas no tardaron en advertir que la plenitud concreta del espacio-tiempo se logra en lo dinámico, y en el anhelo de realizar objetos de esta naturaleza se torna su inquietud predominante (p. 6).

Y por este camino llegamos al descubrimiento máximo de nuestro movimiento: la separación en el espacio de los elementos constitutivos del cuadro sin abandonar su disposición coplanaria. (...) de este modo, el cuadro, como organismo continente, quedaba abolido. Después de tantos años de lucha lo concreto había sido logrado y recién a partir de este instante la composición no representativa podía ser una verdad, lo era ya de hecho. Hoy, el arte no representativo se encuentra, por primera vez en la posibilidad de encarar el espacio y el movimiento desde un punto de vista absolutamente concreto (p. 7).

5. Ernesto Nathan Rogers, ubicación del arte concreto²⁹

En una conferencia pronunciada en ocasión del *Salón Nuevas Realidades*, Rogers (1948) aboga en favor del arte concreto en unos términos que podrían comprenderse –sin lugar a dudas– como partícipes del argumento de Maldonado³⁰. En dicho artículo procura no solo,

²⁹ Rogers, Ernesto N. "Ubicación del arte concreto" fue una conferencia pronunciada por Ernesto N. Rogers el 25 de septiembre de 1948 en el *Salón Nuevas Realidades*. Posteriormente, la conferencia fue publicada en la revista *Ciclo: arte, literatura, pensamiento moderno*, dirigida por el psicoanalista Enrique Pichon Rivière, el crítico de arte Aldo Pellegrini y el poeta Elías Piterbarg.

³⁰ Inclusive, observa –como Maldonado– la diferencia que mencionamos al final del párrafo anterior, entre arquitectura y otras artes espaciales: "El elemento histórico que se identifica con las actividades del hombre [las funciones a la que la cultura nos tiene acostumbrados, con las que Maldonado se mostrará crítico], y que es el sostén de las formas arquitectónicas, no es necesario para la pintura y la escultura. Éstas pueden entregarse sin dificultad al arte concreto" (p. 49).

en primer lugar, dar cuenta de la potencialidad de indicación (o intelección) espacial de un arte no-representacional, el arte concreto; sino que, además, introduce, en segundo lugar, una sutil diferencia entre la pura, bruta e inevitable indicialidad de cualquier masa, y una suerte de “ornamento” (1948, p. 39) libre y carente de toda referencia icónica o simbólica (a objetos externos o al pasado arquitectónico), más bien orientado a complementar al volumen mismo como índice de una comprensión y uso posible del espacio, como diremos, no del todo subordinado a la funcionalidad corriente. Respecto de lo primero (i), Rogers dice que



Imagen 6: Aceitera persa re ferida por Rogers (1948, p. 42).
 - Mies Van der Rohe, L. (1949). *Carr Memorial Chapel*. Chicago, EEUU.
 - Rietveld, G. (1955). *Rietveldt Paviljoen*. Otterlo, Países Bajos.

...la pintura y la escultura han sido hasta ahora, en cierto sentido, artes aplicadas o, mejor dicho, se han limitado a la representación de temas específicos religiosos, políticos, privados, etc. que, por ser extraños a la plástica en sí, no podían ilustrarse sino con símbolos cuyos modelos estaban en la naturaleza (p. 49).

En dicho contexto, “...lo que en la arquitectura era ornato [la representación icónica basada en la semejanza], en la pintura-escultura es, al contrario, estructura, condición esencial” (p. 49). He aquí lo que remite a un funcionamiento semántico centrípeto de la masa, dándole al volumen, en sus relaciones metafóricas y no en sus relaciones metonímicas, la atención central en lo que respecta a las decisiones de diseño. Liberado de las obligaciones respecto de contenidos a ser representados, el volumen desnudo, o tal vez –también– junto a una suerte de

ornato concreto y no-representacional,³¹ serviría a un espacio (o a la geometría de un espacio) que se convierte ya en objeto de diseño, de percepción y de apropiación.

Respecto de lo segundo, Rogers sugiere que la relación entre arquitectura y arte concreto admite un tipo “agregado ornamental” que no trae aparejado conflicto alguno con la nueva centralidad del espacio. A veces, “Lo inútil, por llamarlo de algún modo, no altera lo necesario; más aún, podemos decir que él se desenvuelve en su legítimo campo de acción” (p. 43). ¿Qué significa esto? Pues que la libertad del ornato respecto de obligaciones metafóricas (iconográficas) extrartísticas, lo habilita –como las dos bandas horizontales pintadas en torno a una vasija persa–³² para acentuar o complementar las indicaciones espaciales (verdaderas, transparentes y obligatorias) del propio volumen. Las bandas horizontales que menciona Rogers en su conferencia, aun siendo –en la pura práctica– ociosas ante el efecto contenedor de la vasija, añaden significado a la dimensión indicial del propio objeto.

372

Se trata en realidad de una ampolla para aceite de cerámica de 12 centímetros de altura y de 7 de diámetro, tamaño perfectamente calculado para que se pueda tenerla en la mano con toda comodidad. A su vez la forma más estrecha arriba, más ancha abajo, panzuda, da inmediatamente la impresión de que el líquido se acomoda a sus leyes; la proporción entre el recipiente y el pico es tal que ninguna gota puede derramarse al ser trasegado (p. 42).

Las bandas horizontales aseguran la comprensión de la posición gravitante del líquido en el espacio interior de la ampolleta. “La expresión estética [el ornamento cuasi ocioso] interpreta perfectamente el uso. ¿No es acaso esta tan sutil interdependencia entre lo útil y lo bello lo que buscamos tan afanosamente los arquitectos?” (p. 42). A lo que añade:

En efecto, cuanto más consciente es la arquitectura de la función exacta que debe interpretar con sus elementos, esto es, la relación precisa que a cada uno de ellos le corresponde establecer entre utilidad y belleza, tanto más se va librando de aquellos ornamentos que buscaban desvirtuarla (p. 44).

³¹ Los planos y las líneas de las que habla Maldonado (1947), propias de la delimitación de los volúmenes o añadidas libremente (con efectos sobre la orientación, medición y modulación del espacio).

³² Ejemplo que Rogers toma de una experiencia particular con una aceitera cerámica persa, que observa entre las antigüedades del Louvre.

Dicho de otra manera, cuanto más consciente es la arquitectura de su función significacional indicial respecto de las propiedades del espacio que circunda o es limitado por el sólido, esto es, cuanto más consciente es de que a cada uno de sus elementos puede corresponderle establecer un equilibrio entre un tipo de utilidad (la comprensión de la forma espacial) y la morfología del volumen, tanto más se va librando de aquellos ornamentos que, representando cosas externas (entre ellas la arquitectura del pasado) llegaban a desvirtuarla. Rogers, en su conferencia, totalmente en consonancia con Maldonado dice:

Si se considera el fuerte impulso que estas indagaciones [las del arte concreto a través de la experimentación llevada a cabo en su propia obra] han provocado en la ciencia del color y de la composición, no cabe menos de reconocer su importancia instrumental y cultural, aún cuando, por incompreensión, no se tengan en cuenta los resultados artísticos obtenidos con estos medios (p. 47).

También Maldonado (1947) sostiene en su artículo que las investigaciones en torno al problema de la percepción, comprensión y anticipación de las posibles trayectorias o actividades indicadas por los límites (planos y líneas) en un espacio dado, han sido encaradas no solo por los arquitectos modernos, sino también, y de modo muy especial, por los escultores concretos.

6. La revolución espacialista y el tema de la función

Al perder el límite y la masa su valor simbólico, al quedar liberados de esas ataduras (de una representación icónica primaria que se sigue de un contenido simbólico),³³ se vio afectada o renovada la crucial relación entre morfología y función. En una primera instancia, según lo narra la más generalista de las historias de la arquitectura, en las primeras décadas

³³Insistamos hasta el hartazgo: también la configuración de la masa arquitectónica es una representación icónica basada en la similaridad y ordenada tras la promesa de naturalidad asociada a la semejanza (Foucault, 1966, cap. II). En primer lugar, porque es imagen o imitación de la arquitectura del pasado, ya sea (i) de los elementos del su "lenguaje", por separado, o en su conjunto; ya sea (ii) de la proporciones y reparticiones del cosmos; o bien (iii), de los objetos (naturales o artificiales) a los que refiere iconográficamente parte de la decoración.

del siglo veinte, la *función* (es decir: la funcionalidad práctica)³⁴ adquirió un rol central en la producción arquitectónica de orientación más utópica (más orientada por un anhelo social y de emancipación política). Hablamos de la función en un sentido de utilidad y valor de uso, en la acepción marxiana del término. Pero, esta revolución de la organización funcional atañe también al espacio. Dicho de otro modo, el aspecto signifiante (la configuración) de la arquitectura no solo remitiría –en cuanto índice– al espectro de las posibilidades prácticas (llamadas funcionales en un sentido lato)³⁵ de la masa y el espacio; también, y tal vez con anterioridad, significaría su esquematización mental y su espectro de factibilidades hápticas, es decir, una suerte de mapa de posiciones, desplazamientos y perspectivas habilitados.

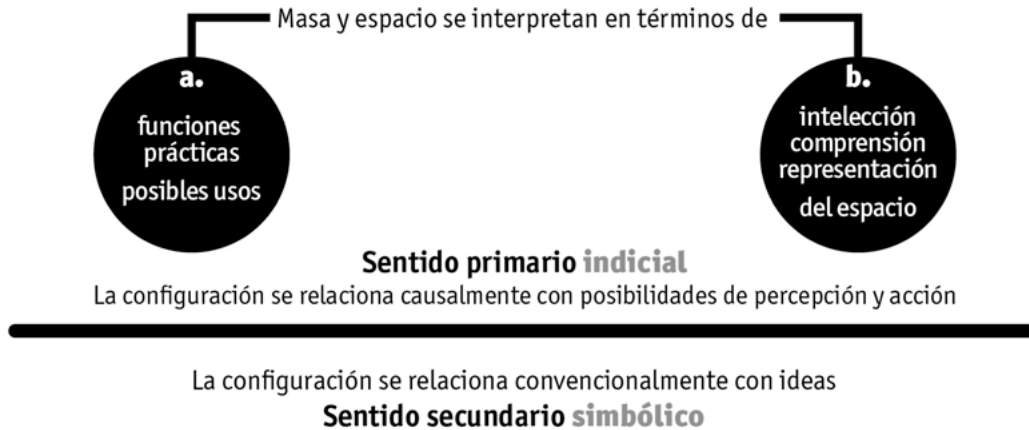


Imagen 7: Destéfanis, N. y Fraenza, F. (2022). *Una suerte de funcionalidad preceptiva* [diagrama].

³⁴Una satisfacción de unas pretendidas necesidades bioantropológicas del hombre. La satisfacción de un mínimo vital antropológico.

³⁵Como cocinar, ventilar, lavar, dormir, estudiar, trabajar, etc.

A la funcionalidad práctica –es decir, toscamente definida–, Maldonado y Rogers la desprenden o diferencian –como problema y como parte del sentido que se sigue de la organización geométrica del espacio– de la comprensión de las puras cualidades y potencialidades espaciales de la arquitectura. De esta manera, el descubrimiento o la repotenciación del espacio en la arquitectura moderna afectó o abarcó tanto a las decisiones que el proyectista tomaba respecto de la organización de los factores funcionales (a), como a las que tomaba respecto de otros factores más próximos a la comprensión morfológica, que podríamos llamar factores perceptivos (b). El diagrama que mostramos a continuación procura mostrar las distinciones entre los diversos sentidos o las posibles interpretaciones del significante arquitectónico, es decir, las diversas lecturas que pueden hacerse de una determinada configuración del espacio y de la masa. En primer lugar, arriba y abajo, distinguimos –dentro de esta función de signo de la arquitectura– las funciones indicativas o primarias (arriba) de las funciones simbólicas o secundarias (abajo). A su vez, y esto es lo que ahora nos interesa, dentro de las primarias distinguimos las que atendieron –canónicamente– los primeros funcionalistas (a) y las que creemos que inquietan, y sobre las que argumentan, los nuevos espacialistas, es decir, Maldonado y Rogers (b).

Insistamos en esta sutil distinción. ¿Por qué decimos que el espacio tiene implicancias morfológicas (b) además de funcionales (a)? Digámoslo ya, el nuevo espacio puede ser comprendido y esquematizado (dicho de otro modo, puede ser semánticamente actualizado) en dos direcciones o sentidos –inclusive, podría decirse– previos a su interpretación como símbolo cultural: (1) un primer sentido atribuido al espacio es (b) la comprensión y la esquematización mental de su geometría; un segundo sentido es (a) la intelección de unas posibles actividades o un posible rendimiento práctico de dicho espacio (es decir: cómo sirve y si sirve, acaso, para realizar determinada actividad).

La morfología estaría ahora tanto al servicio de la envolvente como del espacio con el que interactúa, o sea, existe una sintaxis de la envolvente que se piensa y diseña por (en función de) su vinculación con el espacio. Dicho de otro modo: comenzó a concebirse o imaginarse una morfología del espacio (comprensible, habitable, utilizable, medible, etc.) –primordialmente– a partir de una pretérita morfología de la envolvente, en torno a la cual inciden otros factores como la luz, el aire, las sombras, etc., que participan –bajo control proyectual– en la definición de un proyecto de espacio. Ahora bien, ¿cómo se articula la función –o la dimensión funcional de la arquitectura– con la sintaxis de los límites y sus resultados a nivel de la morfología del espacio? La funcionalidad impone requerimientos y condicionantes que afectan o determinan

tanto la morfología espacial como la sintaxis de la envolvente. Es un trinomio: morfología espacial + sintaxis de la envolvente + función.

7. ¿Por qué el nuevo espacio escasea en la arquitectura funcional y en la construcción real?

7.1. Espacio-función.

¿Por qué el nuevo espacio ha sido tan extraño a la arquitectura y a la construcción real? Pues porque, como Moholy Nagy (1928) afirmaba en *The New Vision*, y Maldonado (1947) lo parafrasea en su artículo, la arquitectura es el ordenamiento adecuado del espacio, funcional y estético. Aun partiendo de una formulación espacial avanzada, arquitectos como Walter Gropius y Mies Van der Rohe, por las exigencias de la funcionalidad, bajo un régimen poco actualizado y demasiado tradicional, “se han visto obligados a conceder al volumen y a la masa” (Maldonado, 1947, p. 76). A pesar de que sueña ciudades de cristal, dice, necesitamos todavía –por ahora– de un oscuro refugio que nos impide emerger: la funcionalidad existente, actual, convencional, culturalmente establecida. Probablemente, Maldonado creía que algún tipo de técnica (tal vez como la que corresponde al futuro digital que efectivamente aconteció mucho tiempo después) vencería esta incompatibilidad entre una funcionalidad tosca y conservadora y el nuevo espacio.

Por obra de la técnica y la ciencia, los enojosos límites entre lo estético y lo funcional –que, en 1928, rebelaron tan justamente a los jóvenes arquitectos franceses– serán algún día borrados definitivamente; sin embargo, hoy por hoy, es justo que lo estético ceda algunas veces ante las exigencias del viejo estilo de vida, o sea, ante las exigencias de la masa (p. 77).

Queda claro el conflicto cuando Maldonado dice, sin más: “La vivienda de forma cerrada, de forma-masa, con un exterior convexo y un interior cóncavo, perfectamente delimitados, resumen las dos características más notorias del viejo estilo de vivir: el individualismo y el temor” (p. 77). ¿Qué dice Moholy Nagy aquí? Pues, que en materia de espacio arquitectónico, el mundo tradicional –aquel que dejaría atrás la actual conciencia de la historia moderna en

la que se sitúa esta vanguardia como punto de inflexión– estaría constreñido por los factores que derivan de un modo de vivir consuetudinario, propio de las sociedades prerevolucionarias: individualista y temeroso, receloso de toda apertura a la vida social, en el que la arquitectura se identifica con la masa que recorta o parcela, o encierra, el espacio. El nuevo espacio “pleno”, sostiene, es –más bien– correlativo a un nuevo orden socialista, asociado al progreso científico y tecnológico.

La evolución social, estética y técnica del hombre determinará la conquista plena de la espacialidad, pero hasta tanto esto no sea logrado, la masa no podrá ser abolida de la vivienda humana. Todos los grandes arquitectos han comprendido la realidad de estas limitaciones; los que se han resistido, los intransigentes, han dejado de construir (p. 77).

¿Cómo resolver el enojo espacio-función? Pues, sostiene Maldonado, mediante una “fórmula transaccional” (*sic.*), “solución de emergencia que les permitiese [a los arquitectos que no se inmovilizan y –a la vez– no claudican] atender, por un lado, las exigencias del estilo de vida antiguo, pero aún viviente, y, por otro, los grandes principios de la estética espacial” (p. 77). Como conclusión del artículo que comentamos se propone una fórmula transaccional entre la estética-espacial (la nueva manera de concebir el espacio) y la organización habitable y funcional (dicho viejo estilo de vida pequeño burgués, tenebroso e individualista). Era posible llegar a un concordato o transacción, pensaba Maldonado; pues, era posible disolver la presuntuosidad de la masa sin afectar totalmente la función que esta todavía pudiera cumplir en la arquitectura. No escribía Maldonado, en estas líneas, acerca de la funcionalidad buena (desiderátum) de la arquitectura moderna, es decir, acerca de la funcionalidad que se entiende como la utopía de satisfacer el mínimo vital antropológico o –siquiera– biológico de la existencia humana. Zona irreductible, diría Baudrillard (1972), en la que el cuerpo del individuo se determinaría a sí mismo, ya que sabría lo que quiere: comer, beber, dormir, etc. Se trata de un nivel en el que no podría ser alienado en la necesidad misma que experimenta, sino simplemente privado de los medios de satisfacerla. Está escribiendo, por el contrario, sobre el viejo estilo de vida, sobre una excedencia cultural; zona que no depende ante todo de la necesidad vital o del “derecho natural”, sino más bien, de una coacción cultural. No son estos los requerimientos funcionales que merece la revolución en tránsito, sino que se refiere a lo habitable y funcional “malo”.

Y habría otra dificultad más, también especial, en la arquitectura que no se presenta en la escultura. Esa fórmula transaccional que propone tiene también como clave la cuestión de la

construcción, el problema constructivo. Pero, ¿qué es el problema constructivo? Probablemente, que la construcción debería ser algo más que la construcción eficaz, debería ser lo que –no sin causarnos extrañeza– denomina “organización de la construcción”; concepto que transigiría con la organización estética (espacial) y la organización funcional.

Se llegó a comprender que la organización estética (espacial) y la organización funcional de la vivienda debían apoyarse, no sólo en la construcción eficiente –sería trivial poner énfasis en ello– sino también en una organización constructiva que tuviese en cuenta el sutil desenvolvimiento de lo estético y de lo funcional; en una organización constructiva que fuese síntesis de estos dos aspectos (Maldonado, 1947, p. 78).

7.2. Espacio-construcción.

378

Algún día el conocimiento, la técnica, van a evolucionar para hacer posible que este nuevo espacio sea adecuado a la arquitectura real. ¿Qué otra arista de sentido atañe al empleo de la unidad o frase “organización de la construcción”? Pues, en este artículo también se relaciona esta expresión con el ya referido fin de la ilusión en la arquitectura. La “organización de la construcción” tiene que ver aquí con cómo la masa material o los materiales significan su rendimiento tanto estático como espacial. La “organización de la construcción” estaría involucrada con un significado más literal de la masa. Lo que dice Maldonado, acercándose a las conclusiones de su artículo, es que faltó históricamente un trabajo sobre el significado más literal de la masa. La tradición arquitectónica que privilegió la masa, que puso excesiva o exclusiva atención en el volumen, a nivel de significación en la arquitectura, privilegió la ilusión. Y la ilusión es ya un significado secundario, cultural, inversión de sentido con la cual la arquitectura miente (o remite a una ficción). Decimos ahora que la ilusión es un significado secundario porque hay otro anterior o primario, el cual, en la arquitectura tradicional (de la masa), permanecería oculto o disimulado. Asimismo, hemos dicho arriba que, más primariamente, la configuración espacial (cómo es su geometría) significa tanto una representación o esquematización perceptiva (1b) como un plexo de posibilidades prácticas de tal espacio (1a). ¿Constituyen estos significados (anteriormente opacados o menoscabados) el nuevo espacio propuesto por Maldonado? ¿En función de qué razones? Pues, cuando el arquitecto toma las decisiones afanándose en el muro, en las proporciones de las aberturas, de las cenefas, del arquitrabe, de la relación de las dimensiones de las partes, etc., todas ellas responsabilidades y cuidados para con la masa, lleva a

cabo –verdaderamente– un trabajo sobre la ilusión. Y sigue siendo así, de acuerdo a Maldonado, en buena parte de la nueva arquitectura: tanto Mies, a veces, como Le Corbusier, normalmente, se dedican a componer y trabajar matemáticamente las dimensiones de la masa, aun cuando la masa ahora incluya más y mayores aberturas, y por más que la masa –en el primero– sea tan solo vidrio. Sin embargo, la arquitectura tradicional, involuntaria o inintencionalmente, le otorga –como hemos dicho– un significado residual al espacio, aun cuando se trate del sentido más literal o primario de la masa; lo que la masa significa no cultural sino perceptivamente. Este significado literal (próximo a la naturaleza) de la masa o de la construcción tendría dos aspectos. Por un lado, la masa de la arquitectura significa (como lo sabemos y quedó definitivamente experimentado en la diversidad brutalista) su trabajo resistente o estático, ³⁶pues el aspecto visual de la envolvente trasunta o transparente su rendimiento estático. El otro aspecto, el que el joven Maldonado destaca de la organización de la construcción, es “cómo la masa vale por trayectoria o dirección” (1947, p. 72), cómo la masa significa cierto direccionamiento o trayectorialización potencial en el espacio.

El aspecto de la envolvente material, es decir, cómo luce, sugiere o determina ciertos posibles recorridos o trayectorias en el espacio (este es otro significado literal distinto de las funciones indicativas de la estabilidad de la construcción). La arquitectura muestra cómo podemos movernos en ella y cómo se sostiene. Esto estuvo dejado de lado como objeto de las decisiones conscientes del proyecto. Inclusive en los conjuntos que instigaron mayor dinamismo en sus entornos. Así, por ejemplo, el dinámico itinerario en el contexto de la ciudad barroca, lo fue entre hitos, entre masas. En el barroco en particular y en toda construcción en general, el plano (la envolvente material) entra en contradicción con –o actúa con independencia de– la masa, pues señala –de manera obligada– el dinamismo del espacio. Es lo que menciona Maldonado –como ya lo dijimos– que ocurre ejemplarmente con esos grandes planos de la arquitectura de Creta, Egipto y Mesoamérica, que parecen demostrar que importan los planos más que la masa, en tanto actúan sobre esa linealidad que penetra una cierta dirección en el espacio. La contradicción propia del barroco se produce cuando el plano es sacrificado para privilegiar la dinámica interior de la masa (inclusive en su aspecto semántico icónico-simbólico centrípeto, en detrimento de toda indicialidad centrífuga).

36 El resultado nulo de la suma de sus momentos de fuerza.

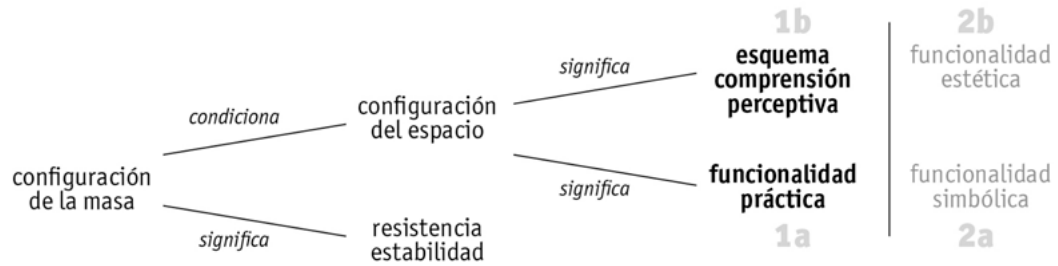


Imagen 8: Destéfanis, N. y Fraenza, F. (2022). *El significado de la masa* [diagrama].

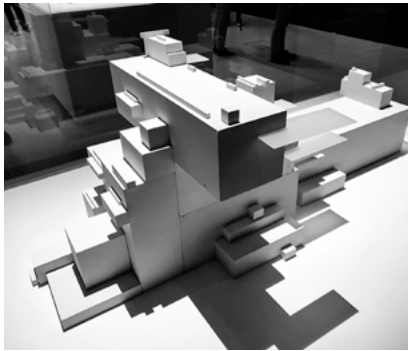


Imagen 9: Malevitch, K. (1923). *Arquitectura suprematista*. Maqueta destruida. - Mies Van der Rohe, L. (1945). *Casa Farnsworth*. New Canaan, EEUU.

Resumiendo, la arquitectura tuvo una dificultad particular para adoptar un nuevo concepto de “espacio”; este estuvo reñido con las funciones que se siguen del viejo estilo de vida. La fórmula transaccional (entre las posibilidades del nuevo espacio y las limitaciones de la cultura) que buscan los arquitectos modernos encuentra un nuevo problema y una nueva transacción respecto de la construcción. Es posible que, en algún momento, tanto la aparición de nuevos materiales o soluciones tecnológicas como de nuevos modos de vida terminarán con la inhabilitación profana y transitoria del nuevo espacio. No solo se resolverá cómo hacer más eficaz la construcción, sino también cómo reorganizarla en este esquema transaccional, piensa Maldonado. Se trata de una exploración y un trabajo sobre el significado literal de la masa. Veamos el siguiente diagrama. Por un lado, cómo la masa significa el funcionamiento estático o resistente. Por el otro, cómo la masa vale como trayectoria o dirección. En este caso, “vale” quiere decir cómo induce, cómo la configuración de la masa significa, anticipa y prevé (1b) cómo es ese espacio y qué ocupación o desplazamientos podrían hacerse en ese espacio; además de (1a) qué desempeños prácticos permite. Algún día –esta es una de las utopías del joven Maldonado– tendremos un espacio direccional que sirva empíricamente para la vida. La vida va a evolucionar hacia esos espacios.

Maldonado está reformulando el problema que presenta la idea corriente de que la arquitectura moderna luce muy novedosa, representa los avances de la ciencia, pero es inhabitable. Digámoslo ahora sobre el último diagrama: cumple con 1b, pero no con 1a ni 2a. Ese tipo de demarcación espacial, con planos y líneas, desarrollado por la pintura y la escultura concretas no se puede llevar a la arquitectura porque implica nuevos problemas constructivos y habitacionales, de acuerdo a la inercia de la sociedad existente.

Se trataba de un problema arduo: “hacer convivir un elemento de la vieja arquitectura, como lo es la masa, con las nuevas proposiciones espaciales” (Maldonado, 1947, p. 78). Por supuesto, Maldonado veía una suerte de ayuda en la disposición de nuevos materiales apropiados, tales como el hormigón armado,³⁷ el acero, el vidrio, etc., que –relativamente– se prestaban –por sus propias características– a las soluciones constructivas más audaces. Lo que no le significaba sino, también, algunos inconvenientes o nuevas contradicciones para la nueva concepción espacial.

³⁷Cuya resistencia, por otra parte, se ha decuplicado desde entonces, hasta el día de hoy.

Bibliografía

Argan, G. C. (1966). *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días*. Traducción castellana: Liliana Rainis (1972). Buenos Aires: Nueva Visión.

Baudrillard, J. (1972). *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris: Editions Gallimard. Traducción castellana de Aurelio Garzón del Camino (1974) *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI Editores.

Bill, M. (1949). "Die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit", en *Das Werk*, Heft 36. jg., 3, märz, 86-91. Hay traducción castellana, "El pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo" en T. Maldonado (1955) *Max Bill*, Buenos Aires: Nueva Visión; y también en revista *Ver y Estimar*, nro.17, mayo, Buenos Aires, 1950, 1-7.

Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard. Traducción castellana de Elsa Cecilia Frost (1968) *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Habermas, J. (1981). "Modernity versus post-modernity". Revista *New German Critique*, Nro.22, Durham. Traducción castellana de Beatriz Sarlo (1984) "Modernidad, un proyecto incompleto". Revista *Puntos de Vista*, (21), agosto, Buenos Aires.

Hjelmslev, L. (1943) *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse* (Kobenhavn: Universitet). Traducción castellana de J.L. Díaz de Llano *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* (Madrid: Gredos, 1984).

Jakobson, R. (1963) *Essais de linguistique générale* (Paris, Éditions de Minuit). Traducción castellana de Josep M. Pujol, *Ensayos de lingüística general* (Barcelona: Seix Barral, 1974).

Le Corbusier (1923) *Vers une architecture*. Paris: Editions G.Crès et Cie. Traducción castellana de Josefina Martínez Alinari (1977) *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe.

Maldonado, T. (1947, febrero). Volumen y dirección de las artes de espacio. Revista de *arquitectura*, XXXII(314), pp. 72-75.

- Maldonado, T. (1946, agosto). Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno. *Arte Concreto*, (1), pp. 5-7.
- Menna, F. (1975) *La linea analitica dell'arte moderna : le figure e le icone* (Torino: G. Einaudi). Traducción castellana de Francesc Serra i Cantarell Rev. bibl. Joaquim Romaguera i Ramió, *La Opción Analítica en el Arte Moderno. Figuras e íconos* (Barcelona: Gustavo Gilli, 1977).
- Moholy Nagy, L. (1928) *The New Vision and Abstract of an Artist*. Dessau: Bauhausbuch 14. Traducción castellana de Brenda L. Kenny (1963) *La nueva visión y reseña de un artista*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Mondrian, P. (1937). *Plastic Art and Pure Plastic Art*. Figurative Art and Non-Figurative Art. En N. Ben y N. Gabo (Eds.), *Circle: International Survey of Constructivist Art* (pp. 41-56). London: Faber and Faber.
- Rogers, E. N. (1948, noviembre-diciembre). Ubicación del arte concreto. *Ciclo: arte, literatura, pensamiento moderno*, (1), pp. 39-52.

Cómo citar este artículo:

Destéfánis, N. y Fraenza, F. (2022). Arte concreto y arquitectura. Un nuevo concepto de espacio. *AVANCES*, (31), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37985>.

Escribir en crisis, leer en pandemia: *Los llanos* de Federico Falco

Writing in crisis, reading in a pandemic: Los llanos of Federico Falco

María Elena Legaz

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

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/c3dyez1oq>

Resumen

El ensayo propone una lectura de *Los llanos* de Federico Falco centrada en sus vínculos espaciales con algunos textos canónicos de la literatura argentina del siglo XX y sobre todo con los de otro cordobés de origen, Héctor Bianciotti. Por otra parte, indaga en las circunstancias en que el yo narrador escribe: una etapa de crisis amorosa e identitaria. La concreción final de la escritura autoficcional (que a la vez diseña una poética) resulta paralela al trabajo incesante para perfeccionar su huerta, en la soledad de un pueblo de campo. La experiencia de lectura se liga con los avatares de la pandemia, en cuyos inicios se publica el libro, y deviene así en el modelo posible para una vida distinta.

Palabras claves

Territorio, Memoria, Crisis, Escritura, Pandemia

Abstract

The essay proposes a reading of *Los llanos* by Federico Falco, focused on its spatial link with some canonical texts of Argentine literature of the 20th century and especially those of another Cordovan origin, Héctor Bianciotti. On the other hand, it investigates the circumstances in which the narrator writes: a stage of love and identity crisis: The final concretion of the autofictional writing (which

at the same time designs a poetics) is parallel to the incessant work to perfect his orchard in the solitude of a country town. The reading experience is linked to the vicissitudes of the pandemic at the beginning of which the book is published and thus becomes the possible model for a different life.

Key words

Territory, Memory, Crisis, Writing, Pandemic

Los llanos de Falco (2020) fue finalista del Premio Heralde de Novela que se adjudicó en noviembre de 2020. Se trata de la primera narración extensa del autor cordobés que antes había publicado conjuntos de cuentos y una novela breve, además de libros de poemas. Respecto del género, como ocurre frecuentemente en los últimos años, puede hablarse de una autoficción, entendiendo como tal al texto que propone a sus lectores un pacto ambiguo, al decir de Alberca (1999)¹, un pacto intermedio: entre la ficción y lo autobiográfico. Es posible encontrar similitudes entre las características del narrador y los datos que conocemos del autor: origen, familia, lugares habitados durante la niñez, actividades intelectuales... Si bien no menciona explícitamente su nombre propio y solo lo desliza en la reminiscencia de aquellos mensajes escritos con las uñas en las hojas de los álamos –“FEDE” (Falco, 2020, p. 225)– es posible realizar tal asociación más allá del material imaginativo que acompaña los recuerdos personales.

Además de las tensiones entre autobiografía y ficción, el relato incorpora frecuentes reflexiones que lo acercan al ensayo y que, en los momentos finales, se reemplazan por registros líricos a manera de cierre. Por otra parte, la estructura del libro que está distribuida teniendo en cuenta la evolución temporal –de enero a septiembre– se asemeja a un inventario de pequeños sucesos que alguien anota en un diario, pero no da cuenta de ellos día a día, sino mes a mes.

El narrador cuenta su historia de crisis personal luego de una ruptura amorosa, la decisión de instalarse en el campo a orillas de un pueblo a medio construir, Zapiola, y el deseo de tener una huerta.

Si bien el título privilegia el territorio que constituye un paradigma en la historia de la literatura argentina y las consideraciones sobre ese territorio y los efectos que provoca en el yo abundan en *Los llanos*, la dimensión temporal, el transcurrir y los ritmos de ese transcurrir

1 El concepto de “autoficción” tiene su origen en el cuadro elaborado por Lejeune (1977) en *Le pacte autobiographique* que intenta delimitar una suerte de “género” en relación a otros cercanos y en la orilla opuesta a la ficción novelesca. Entre las situaciones posibles que se plantean y sus zonas de transición, Lejeune se pregunta si el héroe de una novela puede tener el mismo nombre que el autor, cosa que desestima. Posteriormente, Doubrovsky (1977) explora esta posibilidad y da al protagonista de su novela *Fils* su propio nombre; además se refiere a la obra como autoficción en la solapa del libro. El desarrollo de la categoría autoficcional con sus adherentes y detractores es analizado exhaustivamente por Alberca (1996) en *El pacto ambiguo* y luego en su versión actualizada “En las fronteras de la autobiografía” (Alberca, 1999). Allí habla de una doble operación de lectura que produce el inestable y confuso equilibrio entre la experiencia de lo vivido y la ficcionalidad. Esa tensión hace vacilar al receptor quien debe acompañar las fluctuaciones de la identidad en torno a la posesión o no del nombre propio, la adopción de máscaras o sobreimpresiones.

también atraviesan muchas secuencias; los movimientos de la memoria van y vienen, desentrañan etapas, se detienen con persistencia en la infancia, para regresar al presente de la narración.

Pero el yo en crisis es un escritor y, por lo tanto, por el tamiz del territorio y el de la memoria, pasa la tarea de la escritura, las vicisitudes de armar palabras o recogerlas si están dispersas en los libros de los demás, con los que se puede conversar para atenuar el aislamiento y el desamparo. El epígrafe general del libro, que es del escritor estadounidense Ron Padgett, anticipa uno de los motivos centrales: el paisaje como un lenguaje que puede comprender el sentido del yo.

Territorios: los llanos y la huerta

Federico Falco elige como título *Los llanos*, sinónimo de "llanura" más frecuentemente utilizado para denominar ese espacio en la literatura argentina. En los comienzos, Echeverría habla de "desierto", territorio despoblado en la época de los enfrentamientos con los pueblos indígenas. Lo mismo hace Sarmiento en su *Facundo*, donde emplea imágenes afines, casi homólogas, como "pampa", "llanura" o "planicie", siempre como sinónimos de extensión y barbarie. La poesía gauchesca privilegia "pampa", aunque no necesite nombrarla ni describirla. Borges, quien en su etapa criollista utiliza "pampa", luego en las ficciones rescata "llanura" pero también "desierto" o "tierra adentro" cuando esas ficciones se sitúan en el pasado. El conocido poema de Borges (1960) dedicado a su abuelo paterno, "Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1835-1874)", no solo fusiona los significantes: "Francisco Borges va por la llanura/ Esto que lo cercaba, la metralla/ esto que ve, la pampa desmedida/" (p. 113), sino que, más allá de los nombres sustantivos y sus matices, lo que enfatiza es el adjetivo "desmedida", que posee la misma contundencia semántica que "Amanecía en la desafortada llanura" (Borges, 1957, p. 57), esa línea en los finales de "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz". Ambos son atributos de la vastedad, la ausencia de contornos, la amenazante soledad.

Uno de los puntos culminantes de esa corriente de pensamiento fatalista en relación al espacio argentino por antonomasia, que atraviesa a distintos autores de nuestra producción literaria, está representado por los escritos de Martínez Estrada (2017) y en especial por

*Radiografía de la pampa*². “Ensayo de interpretación de la realidad nacional”, según la denominación de Rest (1982), se inscribe en el desconcierto provocado por la crisis de la década del treinta, después de la euforia de la restauración nacionalista del centenario. Heredero de las teorías del último Sarmiento, de la generación positivista y de la mirada de algunos viajeros que visitaron la Argentina en ese entonces –por ejemplo, las *Meditaciones sudamericanas* de Keyserling (1933)– su visión, apuntalada por lecturas de Nietzsche, Spengler, Simmel y también Freud, se asienta en un pesimismo irredimible, porque excluye toda posibilidad de salida. Las expectativas de un nuevo Dorado, “Trapalanda”, según Martínez Estrada, la tierra prometida, se ven frustradas porque el hombre solo encuentra aquí la agotadora dimensión del desierto y por lo tanto la destitución de sus ilusiones. La pampa es para él: “vacío inexpresivo” y por su condición intrínseca “sólo deja la perspectiva de su permanencia en el ser, abolición del devenir” (Rest, 1982, p. 51). Y esta situación es la consecuencia de un destino irrevocable, no sujeto a las fluctuaciones del proceso histórico y social.

En la misma etapa, otros intelectuales poseen también una mirada desesperanzadora de la llanura. Scalabrini Ortiz (1933) en *El hombre que está solo y espera* afirma que: “La pampa abate al hombre; la pampa no permite nada a la fantasía, no entrega nada a la imaginación” (p. 54).

Uno de los escritores más borgianos (basta leer cualquiera de sus textos) es otro cordobés, Héctor Bianciotti. Existen ciertas coincidencias entre *Los llanos* y *La busca del jardín*, una autoficción que Bianciotti publica en 1978. Allí el yo recuerda: “Las primeras cosas que sus ojos vieron se confunden en una sola e incesante; la llanura” (Bianciotti, 1978, p. 11). Este espacio –del que siempre huye– se convierte en prototipo de partida de cada viaje que emprende, el modelo para toda comparación. Como Falco, Bianciotti es descendiente de inmigrantes italianos (sus padres hablan piamontés entre ellos), crece en una chacra en el interior de la provincia de Córdoba y, a medida que pasa el tiempo, decide abandonar el lugar y marcharse lejos. Las instancias generacionales y las circunstancias históricas diversas hacen variar los respectivos puntos de traslado de los protagonistas de ambas autoficciones. El “escriba” de Bianciotti,

2 La problemática que recorre *Radiografía de la pampa*, así como sus antecedentes y derivas, suscita una fecunda polémica abierta a interpretaciones cambiantes, a partir de “los parricidas” de Contorno hasta hoy, y por lo tanto una profusa bibliografía. El libro se ha reeditado en numerosas oportunidades: la más reciente es la de 2017 de la editorial Interzona con prólogo de Christian Ferrer. También en este siglo abundan los estudios sobre la obra total de Martínez Estrada –ensayista, narrador, poeta– como el interesante trabajo de Weinberg (2004): “Ezequiel Martínez Estrada. Lo real ominoso y los límites del Mal”.

después de numerosas vicisitudes en Argentina, viaja a Europa. El propio autor cumple su sueño de vivir en París, ser reconocido como escritor, cambiar de lengua y ser aceptado en la Academia Francesa. La travesía del yo de *Los llanos* resulta menos abrupta: cambia la llanura del viento constante primero por la ciudad y después por otra llanura, la de la provincia de Buenos Aires. Pero sus miradas sobre el entorno no varían: el vacío, la paradójica sensación de prisión en un espacio de libertad, en un espacio abierto por todos lados.

A lo largo de *Los llanos* se reiteran las calificaciones de “vacío” (“ese gran espacio vacío” [Falco, 2020, p. 41]), sobre todo cuando Fede evoca los comienzos de su familia de inmigrantes en Argentina, de su bisabuelo, “el primer Juan”, quien vive la dura circunstancia del cambio de territorio, desde los montes europeos a la llanura sudamericana. La búsqueda de mejores condiciones de existencia provoca la idealización del Nuevo Mundo, pero la realidad difiere del sueño: “El paraíso prometido había resultado un vacío áspero y demasiado difícil de llenar” (p. 118) y para colmo sin posibilidades de retorno

Del otro lado un origen quemado por la guerra. Ningún lugar al que volver. Ninguna Itaca, ni atrás, ni adelante. Atrapado en el gran vacío. Una vida que intenta armarse en la llanura y el viento que a cada rato la tumba (p. 118).

En *La busca del jardín*, el yo aún no rechaza como absoluta la condición del regreso, de recobrar el punto de partida: “porque ningún conocimiento, ninguna conciencia, podrán curarlo de una nostalgia al cabo incurable, de Itaca, ya allí y entonces, en el origen, y aquí y ahora -y sin embargo, fuga, espejismo” (Bianciotti, 1978, p. 90). Casi veinte años después descreo de esa posibilidad y acepta el exilio permanente: “La vida se ha disipado demasiado, para el paso tan lento del amor, se hace tarde y no tengo ninguna Itaca” (Bianciotti, 1996, p. 310). Se asocia a una visión a la que Nancy (2001) denomina “la existencia exiliada”, una negatividad pura y simple, la dureza y la desgracia del exilio.

La presencia de la llanura desencadena una cosmogonía alejada de la trascendencia. En *Los llanos* el narrador afirma: “Dios siempre está en lo alto. En el Antiguo Testamento, allí donde hay una montaña, es donde Dios se encuentra (...) Los que viven en el llano, viven con Dios lejos, viven mirando para arriba (...) La horizontalidad. La pampa como el lugar donde estamos perdidos” (Falco, 2020, pp. 136-137). La horizontalidad simboliza la retirada de un Absoluto cercano y en cierto modo coincide con la sentencia que el padre de *La busca del jardín* arroja

sobre su pequeño hijo en la intemperie de la chacra cordobesa: “‘No hay Dios ni diablo’, murmura, ‘todo termina en la tierra, bajo tierra, en el potrero de las cruces’” (Bianciotti, 1978, p. 17). Para el yo de *Los llanos*, Dios se siente lejano porque al no evidenciar ningún signo para ser reconocido, resulta imposible de encontrar. Con ese ocultamiento desampara a sus criaturas y las deja libradas al rigor del entorno natural que no es bucólico: “El llano es duro, el campo es cruel, no necesariamente consuela” (Falco, 2020, p. 140).

Ahora bien, ante el vacío existen distintas actitudes humanas: hay quienes pueden asomarse a él, no le temen; pero otros, en cambio, sienten vértigo. Al yo en crisis que narra su historia, que se encuentra solo en un espacio abierto que se impone, no siempre la llanura le resulta un vacío; por momentos parece sentirla como una suerte de espejo de lo bueno y de lo malo y donde quizás pueda encontrarse a sí mismo. Porque cree que la llanura es un paisaje para contemplar; esta cualidad implica el probable inicio de una conversión, el descubrimiento de esa identidad plena que fusione todas las identidades dispersas en una sola.

Mientras tanto, ¿qué puede hacerse para llenar el vacío? Se puede armar una huerta.

Gran parte de las secuencias de *Los llanos* se detiene en la problemática de la huerta. El yo narrador describe morosamente los avatares de la tarea de constituirla. Las dificultades y peligros que la acechan en todas las etapas, no solo provienen del exterior –sequía, plagas y enfermedades, granizo, semillas fallidas–, sino también de su desánimo ante las inclemencias y el desconocimiento de las leyes de la Naturaleza que impone sus propios ritmos a los afanes del hombre. Poco a poco, mientras siembra, puntea, rastrilla, arranca yuyos, trasplanta, riega... hasta completar el cultivo y el posterior consumo como alimento, va adquiriendo la sabiduría de vencer la ansiedad, porque siente que no se puede controlar una huerta ni el deseo de una huerta; que ella surge de su propia vitalidad. Por lo tanto, debe respetar los ciclos de la Naturaleza, sus recurrencias –la Naturaleza es siempre igual a sí misma–, debe aprender a leer esos ciclos, asumir los traspies y los esfuerzos necesarios para atarse a algo: “A una huerta, un bosque, una planta, una palabra. Atarse a algo que tenga raíz, anudarse para no perderse en el viento que sopla sobre la pampa y llama” (p. 232). Es decir, encontrar un refugio. Quizá sin saberlo está repitiendo el mito del origen, el del primer Juan “que aprendió a danzar al ritmo de “la música de las cosechas” (p. 141).

Sin embargo, el mito del origen no incluye a la soja, que llega más tarde como intrusa en el ritmo natural. Se la elige por su valor comercial y la insistencia en producirla a toda costa, sin

alternancia, perjudica a la tierra como la perjudican las acciones extractivas y contaminantes. Se opone a la huerta, que recrea una vez más aquella danza circular de los orígenes.

La huerta y, además, las aves (los pájaros, las entrañables gallinas), los diversos animales y la variedad de flores, porque se trata del ensayo “de un sueño mayor”, son otros atajos en el camino de “armar un jardín que dure, que se prolongue en el tiempo” (p. 23). Plantar árboles para siempre, construir un bosque.

El tiempo. El transcurrir y la memoria

De acuerdo a las teorías de Bergson (2005) solo teniendo presente la dimensión temporal se alcanza la visión completa del yo. ¿Cómo se percibe el tiempo en medio de una crisis, en soledad, a distancia de las redes sociales, de los medios de comunicación y en el vacío de la llanura? Aunque el yo es un escritor, también se encuentra en pausa su tarea de escritura y parecen sobrarle las horas del día. Se pregunta al respecto:

El tiempo pasa fácil en las películas, en las novelas. Solo se cuentan las acciones importantes, aquellas que hacen avanzar la trama. El resto –las dudas, el aburrimiento, los largos días donde nada cambia, la tristeza estancada– desaparece a golpes de elipsis, de cortes netos, resúmenes rápidos (...) Es como si en el tiempo del duelo no hubiera narrativa (Falco, 2020, p. 179).

Las cosas importantes del pasado (el amor, la casa compartida, la escritura de los cuentos) quedan atrás y las nuevas posibles todavía no existen; tiene que construirlas para poder decir al final: “Armé una huerta” y tener escrita una historia, la que estamos leyendo. Al contrario de las películas, tiene que narrar lo que en ellas se elude, se borra o se corta porque resulta inútil para el movimiento de la acción. En cambio a él le queda contar el transcurrir de los días, de los meses y de las estaciones. Ese es también el modo que elige para la división estructural del texto: pequeñas anotaciones periódicas y fragmentarias, agrupadas mes por mes, mientras se sumerge en el silencio, en “Un tiempo para aprender a esperar el paso del tiempo” (Falco, 2020, p. 19). Podríamos decir que vive a fondo la experiencia de “la duración” pura, el *élan* vital del que habla Bergson (2005).

Solo tiene contactos esporádicos tanto en el sitio de su retiro (el personaje Luiso) como en el pueblo de Zapiola (Anselmo, Wendel). Entonces recobra un transcurrir temporal semejante al del hombre primitivo en su etapa de agricultor menor: en el hacer, los cuidados de la huerta, y en el resto de los días y de las noches, el descanso del pensar, la incursión en la misteriosa poesía que trae consigo el fluir del tiempo. Aprende a “mirar” y a “leer” en la Naturaleza los cambios que trae la llegada de las estaciones: tiempo de sequía, tiempo de lluvias, tiempo de hibernar, tiempo de florecer... adecuándose a sus ciclos, comprendiendo que “las cosas crecen de a poco” y más aún cuando ese tiempo se mide en términos de árbol: “El tiempo lentísimo en que crece un árbol. Se pasa la vida esperando” (Falco, 2020, p. 223).

El aislamiento se interrumpe una vez con el viaje a la llanura cordobesa de la infancia, donde viven sus padres y en búsqueda de respuestas complementarias para seguir en el aprendizaje vital, para crecer. Ese viaje de horizonte a horizonte evoca los de la memoria. En el fluir temporal se interpenetran con el presente los recuerdos que estallan de pronto por el mecanismo de lo que Proust (2015) llama “la memoria involuntaria”: sonidos, sabores, fotos en blanco y negro, sueños. “Los recuerdos que aparecen de improviso como flashes” (Falco, 2020, p. 215), según el narrador. Esa memoria lo conduce la mayoría de las veces a la niñez, al vínculo con sus abuelos y su tío (la primera llanura, la inmersión en la primera huerta, el sentirse diferente, la experiencia de la primera muerte) y a través de ellos a los orígenes, al primer Juan, que funda la familia. Otras veces la memoria lo transporta a los años con Ciro (años de proyectos, de la concreción de una casa/refugio, años de felicidad). Ahora, ambas travesías temporales se visualizan con “la textura de foto vieja del recuerdo” (p. 17).

Aunque el escritor se halle en crisis, en su memoria se recrean las lecturas del pasado: Señala Proust (2015) que lo que dejan sobre todo en nosotros las lecturas de la infancia “es la imagen de los lugares y los días en que los leíamos”. Y agrega: “Si se nos ocurre todavía hoy hojear los libros de antaño es simplemente como revisar esos únicos almanaques conservados de días extinguidos con la esperanza de ver reflejados en sus páginas las casas y los estanques que ya no existen (pp. 15-16). Y regresan iguales las lecturas del pasado más inmediato que también se nombran y se citan a cada momento, así como el recuerdo de los talleres dictados y de los cuentos escritos, algunos sin concluir.

Pero, a la manera borgiana, se resalta otro tiempo que lo abarca todo:

El tiempo de una vida como un dibujo que lentamente, día a día, se va formando sobre una hoja en blanco (...) Un dibujo lleno de rayones, de tachaduras, de pasos en falso, de planes que se desarman, proyectos que se caen, personas queridas que dejan de amar, que dicen basta, ándate, ándate lejos (Falco, 2020, pp. 102-103).

Por entonces, aún no sabe si ese dibujo –esa vida– tiene un sentido o hay que dárselo.

¿Una poética?

El yo narrador de *Los llanos* incorpora al registro minucioso de sus días en el campo de Zapiola, junto a las vicisitudes de la huerta, anotaciones sobre la tarea del escritor. En su memoria surgen los inicios de la vocación, las inseguridades y los miedos propios de quien emprende una tarea apasionante pero incierta. Teme no ser suficientemente bueno, que el lector lo rechace, pero también desea ser conocido, que lo lean en su pueblo. Esas reflexiones que componen parte de la rutina de su vida antes de la crisis, se fusionan con la situación del presente y están dispersas a lo largo de la narración. Quizás sea posible abstraerlas y ordenarlas en un montaje lógico y configurar casi una poética en cuyo centro se ubica la problemática del cuento.

De acuerdo con esa incipiente poética, las razones por las que elige escribir resultan múltiples y heterogéneas. Por ejemplo confiesa que “Escribir es una manera de expresar nuestra necesidad de contacto. O nuestro miedo al contacto” (Falco, 2020, p. 52), aparente contradicción que deviene de sus vacilaciones identitarias y de comunicación. También lo hace porque se trata de una actividad que no requiere habitualmente compañía, es el predominio de una tarea individual y en soledad. En todo momento liga la escritura a su visión del territorio: “escribir sobre el vacío, por la ilusión de que el vacío desaparezca” (p. 53); o sea una de las formas que encuentra para llenar ese vacío –además de conformar una huerta– es contar historias. Luego, el vacío primordial se une al de la pérdida: “el vacío que deja una casa” (p. 211). Reconoce que “contar una historia cambia a quien la escribe”, que la propia tarea modifica al creador y él, quien se encuentra en un momento de pausa, al mismo tiempo puede abrirse a la búsqueda y al cambio. Si bien cree que no escribir siempre es más placentero, tiene la certeza de que escribir se relaciona con una necesidad de orden: “Escribir requiere caos, incertidumbre, ebullición (...)

Es un poco como construir una casa, pero sin tener planos previos. (...) La gran energía que requiere la escritura es la de ordenar (...) ordenar el mundo a golpes de teclado” (pp. 182-186), sería la síntesis adecuada.

Si en este tiempo elige la huerta es porque la huerta no requiere pensar, solo hacer. Pero en algunos momentos encuentra coincidencias entre la huerta y la escritura.

Con la escritura pasa más o menos lo mismo: a veces, al escribir, tenía la ilusión de que controlaba el texto pero en realidad todo se daba de una manera en que casi meexcluía: brotaba lo que podía en medio de mis propios accidentes, mi neurosis, mi cansancio, mi vagancia, mi temor a qué van a decir, ¿se aburrirán?, qué van a pensar de mí, mi miedo a que no les guste, a que cierren el libro a la mitad y no sigan. Son traspiés no tan diferentes a la sequía, o el viento o el granizo. Atacan el germen. Los textos crecen en medio, son modelados y lastimados por mí mismo. Algunos no sobreviven. Otros, no cuentan con mi ayuda. A algunos no los puedo ayudar a ser, no sé cómo escribirlos (pp. 51-52).

Pero la diferencia básica reside en que escribir y pensar están unidos.

A veces compara la escritura con otras formas artísticas como la cerámica en el sentido de dominar la forma, conseguir la destreza de domar la masa de palabras. Y siempre la huerta como punto de referencia: “Antes pensaba que había que tratar a la escritura como a la arcilla. Ahora me pregunto si se podría escribir como se hace una huerta” (p. 200). Respecto a la relación con la pintura abstracta, se eliminaría la obligatoriedad de pensar: “Abstracción. No representación. Poder hacer eso con el lenguaje: escribir algo sin sonido, sin tener que entender y aclarar (...) No tener que pensar (...) Palabras para mirar. Eso y nada más (pp. 200-201).

Pero es la especie particular del cuento la que se convierte en el núcleo de esta poética: juega con las distintas tramas, con imaginar intrigas, realiza esquemas de guiones, experimenta con las palabras y se detiene en el proceso del “nombrar” que, a pesar de ser individual, siempre incluye a un “otro”.

Primero hay un nombrar íntimo, descuidado (...) Solo cuando aparece el otro, empezamos a nombrar de verdad. A separar el paisaje en partes. (...) categorizar, priorizar, seleccionar. Todas maneras de describir, de poner en palabras *para el otro*, para que el otro, de alguna

manera, aunque sea vicaria, pueda formar parte de la experiencia. Replicar la experiencia en el lenguaje, aunque el lenguaje no transmita la experiencia (pp. 80-81).

La rigurosidad de la búsqueda lo hace fantasear con un cuento solo visual, despegado de todo significado:

Un cuento que sea oscuridad, y solo de tanto en tanto, fognazos de luz anaranjada, o roja, o blanca, o amarilla. Un cuento como una sucesión de fuegos artificiales. Empiezan, explotan, terminan. No hay sentido. Irrumpen en la noche (...) Explosiones para mirar, para que otros las sientan vibrando en sus pupilas para que le salpiquen la piel con cenizas o ascuas (pp. 195-196).

No solo entretener al lector –como también lo desea– o acompañarlo; en ocasiones busca su deslumbramiento.

Escribir en crisis

La crisis del yo narrador y protagonista se produce por su pérdida amorosa. En los primeros capítulos menciona fragmentariamente la relación ya acabada con Ciro, después de siete años. Muestra su desolación y confiesa que sigue extrañándolo. Recién a partir del sexto capítulo, “Junio”, comienza a entregar al lector las alternativas de ese vínculo. No lo hace en forma cronológica, sino alternando etapas de distintos tiempos. Sin embargo puede reconstruirse la historia desde los comienzos de la relación hasta el momento en que se separan. Los juegos de la afectividad, los malentendidos, la compleja convivencia, el estallido de la felicidad reconocida, “el miedo de cada uno de que el otro nos viera desde muy adentro” (Falco, 2020, p. 164). Como en las problemáticas abordadas, el territorio y la memoria, son frecuentes las preguntas retóricas que rodean al misterio del amor: “¿Por qué nos enamoramos de alguien?” (p. 213); “¿Y por qué algunas personas nos atraen hasta la locura...?” (p. 214). Sobre todo se detiene en la casa que ambos terminaron de construir y luego habitaron.

Crecía algo sólido, algo estable, grande: una casa, nuestra casa. Armamos una casa. Construimos un refugio y nos encerramos adentro (...) La sonrisa de Ciro, la alegría. Su respiración en la almohada. Nuestra casa, esa pequeña fortaleza donde se podía dormir con

las ventanas abiertas, dos pisos por encima del resto del mundo (pp. 172-173).

Hacia el final se va concentrando lo que podríamos denominar: “fragmentos de un discurso del desamor”, recordando el libro de Roland Barthes *Fragmentos de un discurso amoroso*. Justamente en el comienzo, Barthes (2011) realiza la siguiente advertencia.

El discurso amoroso es hoy de una extrema soledad (...) se le ha restituido a este discurso su persona fundamental que es el yo. De manera de poner en escena una enunciación, no un análisis. Es un retrato sí lo aquí propuesto pero este retrato no es psicológico, es estructural, da a leer un lugar de palabras. El lugar de alguien que habla en sí mismo, amorosamente frente a otro (el objeto mismo) que no habla (pp. 14-15).

Es en el comienzo del último capítulo, “Septiembre”, cuando Falco (2020) elabora un particular diálogo del desamor, un diálogo más cercano al registro lírico que al narrativo:

Dijo: algo tenía que romperse, estábamos estancados, necesitaba libertad. / Dijo: vivíamos en una fortaleza, nos creíamos autosuficientes / (...) Dijo: había que separarse para que cada uno pudiera ser uno mismo.

Yo dije: fuimos dos / fuimos los dos. / Yo dije: ya no sos más mi compañero, ahora ya no me acompañás (pp. 227-228).

Después, en la última parte del capítulo, otra vez, se da el predominio de las tareas de la huerta y junto a ellas la reflexión: “Algunos, cuando la vida se les desmorona, vuelven a la casa de sus padres. Otros no tienen donde volver. Yo volví al campo” (p. 229).

El protagonista es un hombre en crisis pero también un escritor en pausa que se pregunta en el transcurso de la narración, sobre su condición: “Antes era escritor, dije” (p. 41). Ahora ya no lo sabe. Intenta retomar algún cuento inconcluso pero no lo logra y tampoco puede leerse todavía. Esta inercia en su presente parece estar justificada por la ruptura que ha sufrido. A manera de la conocida pregunta de Adorno (2009): “¿Cómo escribir poesía después de Auschwitz?”, que podría traducirse, ¿cómo escribir después de la catástrofe?, lanza un interrogante similar: ¿Cómo escribir después de? (Falco, 2020, p. 183), “¿Cómo escribir entre los escombros...?” (p.

185). Incluso, en algún momento se plantea la opción de dejar la escritura definitivamente: “Si dejo de escribir, ¿qué pasa? Si dejo de escribir, ¿qué soy?” (p. 194). Este último enigma choca con algo constitutivo de su ser, su condición de creador, una identidad visceral que lo abarca todo.

Aunque subrepticamente, existe un proceso de restauración latente dentro de la crisis. Hay algunos indicios que parecen enlazados a la constante presencia del territorio de *Los Llanos*:

Vivo el paisaje con la vista, con la piel, con los oídos, pero no lo pongo en palabras. Ni siquiera lo intento. O lo intento solo acá, para mí, palabras clave para no olvidar. Palabras puerta que dentro de diez, quince años, cuando pase el tiempo, me abran al recuerdo de mi cuerpo moviéndose por estos lugares, a las sensaciones y sentimientos de esta época de mi vida (p. 80).

398

Había estado jugando con palabras, dibujando listas en castellano y en piamontés, había recordado citas de escritores, trazando una intertextualidad acorde al desarrollo del relato. Sin embargo, las referencias “aquí” y “para mí” nos transportan por primera vez a un eventual futuro de escritura. Finalmente esto ocurre como revelación en paralelo con la sentencia: “Armé una huerta para llenar el vacío” (p. 232), cuando abre el cuaderno donde encuentra su letra, “Todo lo que he escrito en estos meses, en este tiempo del campo” (p. 232). De pronto tenemos la historia, esta que estamos leyendo. Ha repetido el procedimiento de su abuelo, las libretitas que deja al morir y cuyo contenido son sus recorridos diarios ya que “«La forma en que uno pasa sus días es la forma en que uno pasa la vida», dice Annie Dillard” (p. 115). Ha recobrado la escritura y eso le permite cerrar el libro: “Poner una palabra detrás de otra solo como una manera de estar. / Contarse una historia para tratar de estar en paz” (p. 232).

Leer en pandemia. (A manera de epílogo)

A partir de 2020, con el avance de la pandemia, a las lecturas y relecturas habituales, se unieron aquellas propias de la ansiedad por saber más sobre el virus que azotaba –y aún lo hace– al planeta. Seguimos, por ejemplo, “El diario de la peste” de Goncalo Tavares (angolés radicado en Portugal), quien presentó noventa entregas, luego traducidas para la prensa escrita de diversos países de Europa y de América. Los sentimientos y reacciones producidos por el covid-19 y sus consecuencias, escritos en forma de *collages* con fragmentos de películas,

canciones, sucesos del pasado y del presente en el mundo, eran expuestos como testimonios de que “no andan mansos los tiempos”. También nos enteramos de la aparición de textos de filósofos contemporáneos (Badiou, Nancy, Agamben, Butler, entre otros) compilados con el sugestivo título de *Sopa de Wuhan* que publicó luego Interzona.

Nancy (2020), recientemente desaparecido, escribió su último libro *Un virus demasiado humano* en medio de esa proliferación de discursos. En el primer capítulo señala:

Las pandemias de antaño, podían ser consideradas como castigos divinos, así como la enfermedad en general durante largo tiempo fue exógena al cuerpo social. Hoy la mayor parte de las enfermedades son endógenas, producidas por nuestras condiciones de vida, de alimentación y de intoxicación. Lo que era divino se ha vuelto humano, demasiado humano, como dice Nietzsche (p. 25).

Nancy define al virus como “destructor” y a la crisis sanitaria como “una figura particularmente expresiva del vuelco de nuestra historia”. Asegura: “Tenemos que volver a aprender a respirar y a vivir, simplemente. Algo que es mucho, y difícil. Seamos niños” (p. 30).

En medio de ese entorno de escritos comprometidos con la pandemia, nos enteramos que un escritor cordobés había sido finalista del Premio Herralde. No fue fácil conseguir el libro y nos cautivó cuando comenzamos a leerlo. Estábamos confinados, con escasos o nulos contactos con los demás; atravesábamos una crisis global y nuestras crisis personales, como el protagonista de *Los llanos*. Nos sentimos identificados con él. Rechazábamos todo lo que suponíamos contaminado y deseábamos volver a lo primitivo, la tierra virgen, el alimento al alcance de la mano, la naturaleza en su esplendor y en sus acechanzas. Después, por entrevistas que distintos medios hicieron a Falco, supimos que había escrito el libro antes de la pandemia y en 2020 lo había corregido para enviarlo al concurso. Si bien *Los llanos* no surgió de las vivencias de la pandemia, nos acompañó con su poético acercamiento a un paisaje exterior conflictivo y al interior de sí mismo, en lo más recóndito. Ahora, leemos para atrás, leemos los cuentos de Federico Falco. Algunos lectores pudieron también armar sus huertas.

Así, más allá de los méritos literarios que posee, el libro deviene en el modelo posible para una vida distinta. Si una visión pesimista de la llanura predomina a lo largo de esta autoficción, el balance final que significa constatar que aún en crisis se puede escribir, armar y cuidar una huerta propia, recrear la infancia y leer –entender– mejor a la naturaleza, esto implica el acercamiento a un yo más profundo, a la identidad plena.

Bibliografía

- Adorno, T. (2009). *Crítica de la cultura y sociedad*. Madrid: Akal.
- Alberca, M. (1996). *El pacto ambiguo*. Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos, (1), pp. 9-18. Recuperado de <https://revistes.ub.edu/index.php/bueb/article/view/27946>.
- Alberca, M. (1999). En las fronteras de la autobiografía. En M. Pedraza (Ed.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Jaen: Universidad de Jaen.
- Barthes, R. (2011). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bergson, H. (2005). *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus.
- Bianciotti, H. (1978). *La busca del jardín*. Barcelona: Tusquets Editor.
- Bianciotti, H. (1996). *El paso tan lento del amor*. Barcelona: Tusquets Editor.
- Borges, J. L. (1957). *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1960). *El Hacedor*. Buenos Aires: Emecé.
- Dobrovsky, S. (1977). *Fils*. París: Gallimard.
- Falco, F. (2020). *Los llanos*. Barcelona: Anagrama.
- Martínez Estrada, E. (2017). *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Interzona.
- Nancy, J. L. (2001). La existencia exiliada. *Revista de Estudios Sociales*, (8), pp. 116-118. <https://doi.org/10.7440/res8.2001.12>.
- Nancy, J. L. (2020). *Un virus demasiado humano*. Santiago de Chile: Palinodia.

Proust, M. (2015). *Sobre la lectura*. Buenos Aires: Cátedra. Letras Universales.

Rest, J. (1982). *El cuarto en el recoveco*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Scalabrini Ortiz, R. (1933). *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires: Anaconda.

Weinberg, L. (2004). Ezequiel Martínez Estrada. Lo real ominoso y los límites del Mal. En S. Saítta (dir.), *El oficio se afirma*. Buenos Aires: Emecé.

Cómo citar este artículo:

Legaz, M. E. (2022). Escribir en crisis, leer en pandemia: *Los llanos* de Federico Falco. *AVANCES*, (31), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37986>.

Gestos solemnes y acciones festivas: pugnas por la legitimidad cultural a comienzos del siglo XX

Solemn gestures and festive actions: struggles for cultural legitimacy at the beginning of the 20th century

Lorena V. Mouguelar

Universidad Nacional de Rosario
Rosario, Argentina
lmouguelar@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/qtybrnjar>

Resumen

Hacia 1917, la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario se conformó con el objetivo de consolidar las instituciones artísticas en la ciudad. Guiados por un ideal de alta cultura, hombres reconocidos dentro de la sociedad asumieron este compromiso y se designaron a sí mismos como legítimos legisladores en materia estética.

Sin embargo, la escasa proporción de autores locales en los primeros salones suscitó una serie de reacciones: desde la conformación de una nueva agrupación de artistas y un salón alternativo hasta la organización de veladas culturales, festivales y banquetes, que otorgaron visibilidad a figuras y obras ausentes en los ámbitos oficiales. En particular, a aquellos artistas que por sus prácticas ligadas a la cultura popular o por su género no se ajustaban al modelo dominante.

De estos eventos, que dieron lugar a ocasiones solemnes o de carácter festivo, quedan registros variados: publicaciones en la prensa, cartas, tarjetas de invitación, programas, catálogos, fotografías de grupo, retratos y caricaturas. Cruzando fuentes tradicionales de la historia con elementos provenientes de la cultura visual de la época, buscamos comprender el sentido de los gestos de quienes lucharon por un ideal de cultura amplio e inclusivo.

Palabras claves

Arte argentino, Cultura popular, Artistas mujeres, Legitimidad, Cultura visual

Abstract

Around 1917, the Municipal Commission of Fine Arts of Rosario was formed with the aim of consolidating the artistic institutions in the city. Guided by an ideal of high culture, recognized men within the society assumed this commitment and designated themselves as legitimate legislators in aesthetic matters.

However, the low proportion of local authors in the first salons provoked a series of reactions: from the formation of a new group of artists and an alternative salon to the organization of cultural evenings, festivals and banquets, which gave visibility to absent figures and works in the official spheres. In particular, those artists who, due to their practices linked to popular culture or their gender, did not fit to the dominant model.

Of these events, which took place on solemn or festive occasions, a variety of records remain: publications in the press, letters, invitation cards, programs, catalogs, group photographs, portraits and caricatures. Crossing traditional sources of history with elements from the visual culture of the time, we seek to understand the meaning of the gestures of those who fought for a broad and inclusive ideal of culture.

Key words

Argentinian art, Popular culture, Women artists, Legitimacy, Visual culture

Vivimos en un ambiente muy mercantilista, porque acosados por el afán del trabajo y del dinero; muy heterogéneo, porque gran centro de la emigración mundial; sin tradición artística, porque recién llegado a la historia (...); vivimos en suma, en un ambiente muy difícil para el arte.

A. Ballerini (1917)¹

Introducción

Hacia 1917, la idea de que la cultura ocupara un lugar preponderante en la vida de hombres y mujeres de Rosario parecía una utopía. Familias tradicionales en la región, representantes de la burguesía en ascenso e inmigrantes europeos recién llegados coincidían en este diagnóstico: se trataba de una ciudad eminentemente mercantil que carecía de espíritu, un ambiente ajeno a las cuestiones estéticas. Rosario había crecido exponencialmente a nivel poblacional, urbano y económico sobre el cambio de siglo, en gran medida bajo el impulso dado por el ingreso al modelo agroexportador, el desarrollo ferroviario y portuario y las sucesivas oleadas migratorias europeas e internas (Videla y Fernández, 2001)². Quienes lograron alcanzar posiciones de

1 La frase es un extracto de un estudio crítico sobre el I Salón de Otoño de Rosario. Este fragmento es parte de un recorte periodístico que, al igual que otros tantos consultados para este trabajo, pertenece al álbum con artículos relativos a la labor de la Comisión Municipal de Bellas Artes. Recopilado por uno de sus miembros más comprometidos, Nicolás Amuchástegui, fue legado al Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario bajo el título *Ofrenda*. Agradecemos al área de documentación del Museo, la posibilidad de acceder a estos materiales digitalizados en tiempos de pandemia.

2 Según el censo de 1895, el 42 % de los habitantes de la provincia de Santa Fe eran extranjeros. De ellos, el 65,8 % era de origen italiano, mientras que los españoles representaban el 12,7 %. Para esa época, la mitad de la población de Rosario era extranjera. El marcado predominio de la inmigración italiana en nuestro país se alteró a partir de 1910. Desde entonces, y a lo largo de la siguiente década, los españoles representaron la mitad de los recién llegados. En cuanto a su dedicación laboral, si hacia 1880 la mayoría se declaraba como agricultor respondiendo a los requerimientos formulados desde el Estado nacional, en las primeras décadas del siglo XX aumentó considerablemente el número de artesanos urbanos calificados, jornaleros y quienes se definían sin ocupación determinada. Al respecto, ver Cibotti (2000). Sin embargo, previamente a este fenómeno de inmigración masiva, se había asentado en Rosario y su región un grupo de familias españolas e italianas que fundaron importantes empresas comerciales, negocios inmobiliarios, entidades bancarias y/o ejercieron actividades liberales en forma paralela a la explotación de fincas rurales. Este núcleo inicial y sus descendientes, entre quienes podemos mencionar a figuras que dejaron una marca profunda en la ciudad como Ciro Echesortu, Miguel Monserrat, Alfredo Rouillón, Ángel García, Odilo Estévez, Juan Castagnino, Santiago Pinasco, Antonio Puccio o José Mazza, tuvieron un papel fundamental en la constitución de la alta burguesía en la región. Las redes asociativas que forjaron les permitieron a su vez sostener una posición de liderazgo a nivel social (Pons y Videla, 2005; Tarragó, 2011).

privilegio dentro de esta sociedad, en su mayoría “hombres nuevos” que a diferencia de los habitantes de ciudades como Córdoba, Santa Fe o Buenos Aires no tenían linaje colonial o antepasados en estas tierras, buscaron a través de diversas actividades construir una imagen pública que trasluciera el orgullo por los propios logros. En este sentido, destacamos las prácticas asociativas de carácter étnico, económico, filantrópico o cultural y la consecuente constitución de espacios de sociabilidad e instituciones, que favorecieron hábitos de consumo de bienes artísticos o suntuarios, ya fuera en forma material o simbólica (Montini, 2011).

En sintonía con la concepción del arte como manifestación última del progreso de una sociedad que orientó el accionar de las elites porteñas desde fines del siglo XIX (Malosetti Costa, 2001), los referentes públicos de Rosario entendieron que había una deuda para con la ciudad en materia cultural. En el marco del clima surgido en torno al centenario, el Círculo de la Biblioteca fue creado con miras a revertir esta situación. Asumiendo un rol pedagógico frente al resto de la sociedad, un grupo de intelectuales y hombres que ejercían profesiones liberales ofrecieron desde la institución un amplio programa de conciertos, exposiciones y conferencias (Montini, 2011). Los guiaba en su derrotero un ideal de alta cultura, ligado a la búsqueda de prestigio social y distinción (Bourdieu, 2006).

Fue justamente en el seno de la Asociación El Círculo donde en agosto de 1916 se conformó la primera Comisión de Bellas Artes con el propósito de organizar un Salón para la ciudad. Tras alcanzar ese objetivo, la Comisión pasó a la órbita Municipal y apuntó a consolidar las instituciones artísticas en Rosario: regularizar los Salones, crear un Museo y una Academia (Montini, 2012). Cada una de estas instancias estaba destinada a favorecer el desarrollo del arte a nivel local y paralelamente, en forma inevitable, a constituir un canon estético, conformar el gusto y normar los modos de ver. Hombres reconocidos dentro de la sociedad asumieron este compromiso y se designaron a sí mismos como legítimos legisladores en materia estética (Fernández, 2010).

Con la voluntad de lograr que la convocatoria al I Salón de Otoño tuviera resonancia a nivel nacional, buscaron por distintos medios asegurar la concurrencia de artistas consagrados de Buenos Aires y Córdoba³. Como resultado, entre los expositores figuraron pintores y escultores anteriormente legitimados en el marco de distintos eventos e instituciones oficiales como fueron

3 Estas acciones incluyeron desde el envío de invitaciones personales y los contactos epistolares con referentes de la cultura de ambas capitales, hasta las notas y entrevistas en periódicos de Córdoba que se propiciaron para difundir la convocatoria.

el Museo Nacional de Bellas Artes (1895), la Academia (1905), la Exposición Internacional de Arte del Centenario (1910), la Exposición Internacional de San Francisco (1915), los sucesivos Salones Nacionales (desde 1911) o el reciente Salón de Córdoba (1916). Entre ellos figuraban Cupertino del Campo, Pio Collivadino, Carlos Ripamonte, Antonio Alice, Alberto Rossi, Walter de Navazio y Octavio Pinto, por nombrar solo algunas de las firmas recurrentes. No por casualidad, los primeros premios de esta convocatoria fueron para Jorge Bermúdez en pintura, antes distinguido tanto en Buenos Aires como en Córdoba, y para Héctor Rocha en la sección de escultura, quien ya había obtenido un premio estímulo en el Salón Nacional de 1913.

Sin embargo, esta política inclusiva hacia los artistas de otras provincias no se replicó al interior del espacio artístico rosarino, donde aún eran pocas las figuras reconocidas y galardonadas en otros ámbitos. La escasa proporción de firmas locales en los listados definitivos suscitó una serie de reacciones inmediatas. Declaraciones públicas y agrupaciones de artistas, salones alternativos con sus fiestas inaugurales, nuevas revistas y veladas culturales, festivales y banquetes, se sucedieron otorgando visibilidad a figuras y obras ausentes en los ámbitos oficiales⁴. En particular, se congregaron aquellos que por sus prácticas ligadas a la cultura popular o por su género no se ajustaban al modelo dominante. Eran otros los horizontes utópicos que los impulsaban.

De estos eventos, que dieron lugar a ocasiones solemnes o de carácter festivo, quedan registros variados: publicaciones en la prensa, cartas, tarjetas de invitación, programas, catálogos, fotografías de grupo, retratos y caricaturas. En este escenario joven y cambiante, pensar las imágenes que circularon a través de formatos y espacios tan diversos en tanto prácticas culturales nos permite inferir los valores de quienes las crearon, manipularon y consumieron (Moxey, 2003). Teniendo en mente esta premisa y cruzando fuentes tradicionales de la historia con elementos provenientes de la cultura visual de la época, intentaremos escuchar las voces y comprender el sentido de los gestos de quienes lucharon por un ideal de cultura amplio e inclusivo⁵.

4 Para pensar los modos de vinculación y las dinámicas que primaron al interior de diversas agrupaciones de artistas o proyectos editoriales más o menos efímeros, nos valdremos de la categoría de “formaciones” forjada por Williams (1981). Este término le permitió al autor pensar aquellos modos de asociación más laxos e informales que las instituciones, donde la unión entre sus miembros se da a partir de prácticas e intereses compartidos y cuyas relaciones sociales no se distinguen fácilmente de las de un grupo de amigos. En muchas ocasiones, es más lo que los diferencia hacia el exterior que las coincidencias al interior de cada núcleo.

5 Entendemos el término “cultura”, siguiendo a Pollock (2015), en tanto conjunto de prácticas desarrolladas dentro de un nivel específico de la sociedad que producen sentido, imágenes del mundo y definiciones de la realidad; espacio de lucha de sujetos e instituciones por los órdenes de representación.

Un flamante salón y uno de los ausentes

Las intensas gestiones llevadas adelante por la Comisión de Bellas Artes dieron lugar en mayo de 1917 al Primer Salón Nacional de Bellas Artes celebrado en Rosario y conocido como I Salón de Otoño⁶. Según las crónicas periodísticas de la época, la ceremonia inaugural contó con la participación de “distinguidas familias de nuestra sociedad, artistas, miembros prestigiosos de los círculos intelectuales, altos funcionarios, legisladores, el Intendente Municipal y el jefe político” (*El Salón de Otoño. El acto inaugural de ayer*, 1917, s. d.). La prensa destacaba así la estrecha vinculación entre arte, poder político y distinción social que caracterizó a las primeras asociaciones culturales.

Más allá del alegado propósito de favorecer el desarrollo del arte en Rosario, fueron muy pocos los artistas activos en la ciudad cuyos nombres figuraron en los catálogos de los primeros salones. En el caso del Salón celebrado en 1917, los artistas residentes en Rosario que lo integraron eran menos del treinta por ciento del total, mientras que al año siguiente la participación no alcanzó el quince por ciento. Suponemos, en virtud de la cantidad de exposiciones que simultáneamente realizaron en ámbitos privados, que esa marcada ausencia tenía que ver con los criterios de selección⁷.

El jurado de admisión estuvo compuesto en aquel I Salón de Otoño por Augusto Flondrois y Emilio Ortiz Grognet, integrantes de la Comisión de Bellas Artes, junto a José Gerbino. Un coleccionista, un escritor y un artista fueron los encargados de realizar la selección de obras en la edición inaugural. Gerbino, pintor, escultor, grabador y arquitecto de origen italiano radicado en Argentina desde 1911, había sido elegido por concurso para diseñar la portada del catálogo (Imagen 1). La imagen estaba conformada por un enigmático rostro femenino de ojos huecos, una máscara quizás, rodeado por una serpiente y un adorno plumario, todos elementos de las culturas precolombinas que por esos años atravesaron la obra de Gerbino. En efecto, muchas de sus propuestas artísticas ponían en juego conocimientos sobre los estudios arqueológicos contemporáneos, “fuente indispensable” según las reseñas de la época para elaborar una obra de “carácter renovador y nacional” (Armando, 2014).

6 Los Salones Nacionales de Bellas Artes convocados anualmente desde 1911 y el reciente Primer Salón de Arte de Córdoba, fueron los modelos que orientaron la organización del Salón en Rosario. Sobre estos antecedentes inmediatos, ver Wechsler (2011) y Zablosky y Nusenovitch (2017).

7 Inclusive, desde Buenos Aires se hicieron sentir “diversas protestas” ante los rechazos del jurado del Salón (*Bellas Artes*, 1917).

Por estos años, desplegó junto a Alfredo Guido un amplio repertorio de imágenes y objetos decorativos. En ellos plasmaron sus indagaciones sobre aspectos iconográficos y esquemas formales recurrentes en cerámicas y textiles de las antiguas sociedades americanas, que al cruzarse con lenguajes y técnicas del arte europeo moderno dieron lugar a una estética íntimamente asociada al pensamiento de Ricardo Rojas. Ambos presentaron en 1918 los resultados de estas búsquedas en la *Exposición de Cerámicas de Arte Americano*, una muestra conjunta realizada en la Galería Witcomb de Buenos Aires, así como en las sucesivas ediciones del Salón Nacional de Arte Decorativo (Armando, 2005). La fuerte visibilidad de Guido y Gerbino en el espacio cultural porteño fue un modo de legitimación a nivel local, que pudo resultar determinante en la elección del diseño de este último para la portada del catálogo. Quizás también haya incidido en este sentido el tono americanista de la imagen, teniendo en cuenta la voluntad explícita de



Imagen 1: Gerbino, J. (1917). Portada del catálogo *1er Salón de Otoño*, Asociación cultural "El Círculo". Archivo Museo Castagnino+macro. Rosario, Argentina.

los organizadores de favorecer a las obras que tuvieran un “carácter nacional”⁸.

José Gerbino además participó en el I Salón de Otoño con una importante cantidad de obras, todas fuera de concurso por ser miembro del Jurado de Admisión: tres esculturas, dos pasteles, un dibujo y dos grabados⁹. Cuatro de ellas eran retratos y en su mayoría fueron reproducidos en el catálogo ilustrado. Uno de los pasteles mostraba la imagen elegante de una mujer de la alta sociedad rosarina, erguida sobre un fondo neutro. Entre las esculturas había un yeso titulado *Impresión* (pintor Quirós), donde el integrante del reconocido grupo Nexus aparecía vestido de traje, con moño y un espeso bigote prolijamente cortado siguiendo las modas de la época. En cada uno de estos casos, el retrato de busto se ajustaba a los parámetros de representación de la alta burguesía vigentes desde el renacimiento, tanto en las artes plásticas como luego en la fotografía. Tal como afirma Burke (2005), lo que recogían la gran mayoría de estas imágenes eran “ilusiones sociales” (p. 32), una escenificación de la realidad social y la vida cotidiana.

410

Finalmente, el *Retrato del pintor E. Fornells* (Imagen 2) era un dibujo a lápiz donde el artista se mostraba sin los atributos del oficio indicado en el título de la obra. Lo mismo ocurría en el busto de Quirós aunque, a diferencia de este último, la imagen de Fornells carecía de cualquier signo de distinción social. Reclinado sobre su asiento, acodado y con una mano sosteniendo la cabeza, su postura relajada recordaba a los escritores y pintores ligados al movimiento realista, quizás una referencia sutil a las opciones estéticas del propio Fornells o a su estilo de vida¹⁰. Distendido y con una cálida sonrisa, giraba su rostro para mirar de frente al dibujante. La proximidad del encuadre y el carácter abocetado del trabajo incrementaban la sensación de cercanía entre el modelo y el retratista. Ambos eran inmigrantes europeos formados en sus tierras de origen que, tras establecerse en Rosario, se dedicaron paralelamente al desarrollo de una obra autónoma, a las artes decorativas y al ejercicio de la docencia (Mouguelar, 2015). A partir de 1918, trabajarían juntos en el instituto Fomento de las Bellas Artes, donde Gerbino enseñó escultura y Fornells pintura, aunque es probable que hayan coincidido antes en algún otro proyecto laboral forjando el vínculo amistoso que sugiere la imagen.

⁸ Esta preferencia temática fue explicitada en el apartado del Reglamento dedicado a las Recompensas. Cfr. Catálogo *I Salón de Otoño* (1917).

⁹ También su condición de extranjero lo dejaba al margen de las premiaciones, en función del reglamento correspondiente al Salón de 1917. Esta cláusula fue eliminada en las siguientes ediciones.

¹⁰ Nochlin (1991) apuntó a propósito de los retratos realistas: “Las posturas son a menudo desenfadadas, informales, cómodas o incluso desgarbadas, para sugerir a veces el carácter momentáneo o fortuito de la imagen y otras, o a la vez, sus actividades libres y naturales de modo de vida informal (...)” (p. 159).

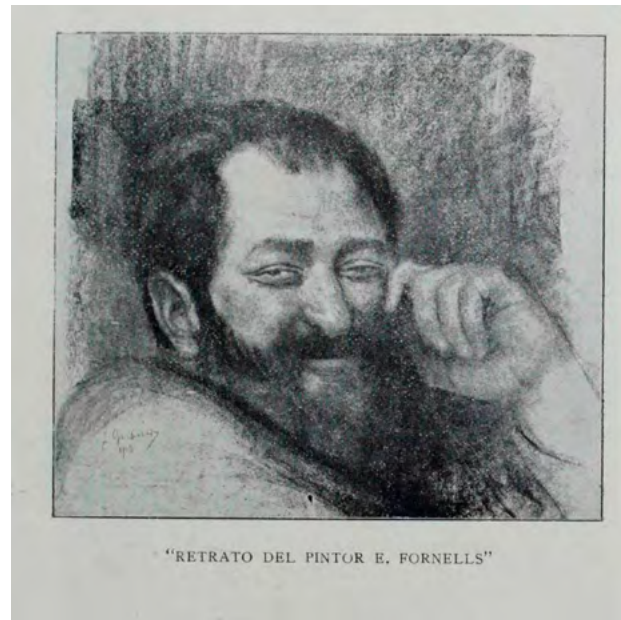


Imagen 2: Gerbino, J. (1917). *Retrato del pintor E. Fornells* [dibujo a lápiz, s. d.]. Catálogo I Salón de Otoño. Archivo Museo Castagnino+macro. Rosario, Argentina.

Eugenio Fornells no pudo participar en este salón a través de su propia obra, ya que en enero se había embarcado hacia su patria natal por primera vez desde su llegada a la Argentina. Artista nacido en Reus, región de Cataluña, se había radicado en Rosario hacia 1909 cuando su compatriota, Salvador Buxadera, lo invitó a unirse a su taller de vitrales. Desde entonces había combinado el trabajo en su obra pictórica, con el diseño de vidrieras y azulejos esmaltados, la ilustración gráfica y la enseñanza del dibujo en espacios públicos y privados (Boni, 2011; Falaschi, 2013). En efecto, Fornells dictó clases de dibujo en forma gratuita a niños y obreros con el afán de que pudieran aprovechar esos saberes para lograr la anhelada movilidad social que prometía la ciudad moderna. Así ejerció la docencia en distintas instituciones de Rosario como el Ateneo Popular, la Agrupación Artística Catalana, y luego el Centre Catalá (Mouguelar, 2014). Inclusive, al momento de abrir su propia academia particular junto al músico catalán Jaime Morell, programó “clases nocturnas, a precios populares” (*Academia de Bellas Artes*, 1919, p.

2)¹¹. Esta cercanía con la cultura popular¹² también se manifestó a través de su participación en revistas destinadas al mundo del espectáculo y la ocupación del tiempo de ocio que circularon con mayor o menor éxito entre las décadas de 1910 y 1920, tales como *Cinema*, *El teatro*, *Caras y Caretas*, *Gestos y Muecas*, o *ABC*. Con la experiencia de haber colaborado como caricaturista en publicaciones satíricas ligadas al republicanismo español, no tardó en unirse a los equipos de redacción de revistas porteñas y rosarinas. Su versatilidad como dibujante le permitió recurrir alternativamente a estéticas realistas, simbolistas o modernistas, en función del mensaje y el medio donde se insertaron cada una de sus imágenes, e incluso proponer variables estilísticas al interior de una misma publicación (Mouguelar, 2014).

Luego de una estadía de casi un año en España, su regreso a Rosario en diciembre de 1917 fue celebrado por el equipo de redacción del semanario rosarino *Don Pánfilo* con una “singular fiesta y banquete” (*Heraldo de Cataluña*, s. f). Se imprimió la habitual tarjeta de invitación, se publicaron en diarios de la ciudad los anuncios de la reunión social, se detalló el menú y no faltó la crónica posterior en los medios periodísticos. En sintonía con el tono satírico del periódico convocante, todo fue una gran parodia de los banquetes oficiales, de las cenas organizadas en ocasión de la partida o la llegada de alguna figura destacada de la sociedad, que habitualmente registraban tanto la “prensa seria” como los semanarios de entretenimiento¹³.

La invitación “garufera” anunciaba un banquete para “celebrar la reinmigración del noi

¹¹ Décadas más tarde continuaría con este proyecto educativo al formular el plan de estudios y asumir la dirección de la Escuela Municipal para Obreros y Artesanos Manuel Musto (Slullitel, 1968).

¹² Entendemos lo popular no solo en relación con las culturas indígenas o las campesinas, sino también desde la trama de cruces que se produjeron en el espacio urbano de comienzos del siglo XX y que implicaron la inserción de las clases populares, nativas o inmigrantes, en las condiciones de existencia de la sociedad de masas. Al respecto, ver Martín-Barbero (2002).

¹³ En el caso rosarino, el diario *La Capital* desde comienzos del siglo XX dejó atrás sus orígenes facciosos y se constituyó en vocero de la elite sociocultural de la ciudad, adoptando un discurso modernizante y definiéndose a sí mismo en términos de “prensa seria”, “sensata”, “honrada”, “independiente”. La monopolización de los avisos clasificados le permitió asegurar su subsistencia económica y diferenciarse de la “prensa nueva” por su presentación estética, los temas abordados, el estilo discursivo, así como sus prácticas comerciales y financieras. Seguimos en este sentido, la caracterización propuesta por Mauro; Cesaretti y Uliana (2005).

de Reus¹⁴, célebre transformador de caras en caretas" (Redactores de Don Pánfilo, 1917), destacando sus colaboraciones para la popular revista editada en Buenos Aires¹⁵. La caricatura de Eugenio Fornells firmada por Jacobo Abramoff (Imagen 3) lo mostraba sonriendo tras su característica barba, formando con el humo del cigarro la palabra paz, con un sencillo chambergo, un abrigo emparchado, bastón y valijas, cargando papeles o telas enrolladas bajo el brazo, únicos indicadores de sus trabajos como pintor y dibujante. La invitación se desplegaba dejando ver un menú, disparatado y jocoso, que se abría con aperitivos como "hambre, apetito, ganas de comer" y finalizaba con "cigarros Pechadora" (Redactores de Don Pánfilo, 1917). La firma de "Los 79, Redactores que emborronan carillas y dibujan mamarrachos para Don Pánfilo" (Redactores de Don Pánfilo, 1917) como grupo organizador y el gesto de subrayar cada número siete dentro del texto, eran guiños humorísticos, referencias paródicas a los selectos encuentros que La Sociedad del 7 celebraba periódicamente en el Restaurante Cifré¹⁶. En cada detalle se ponía en evidencia la voluntad de diferenciarse del tono solemne y refinado dominante en las reuniones sociales que la misma prensa ilustrada, donde muchos de ellos trabajaban, registraba a través de reseñas o fotografías.

No era la primera vez que Fornells protagonizaba una celebración de este tenor. Pocos años antes, otra revista local que lo contaba entre sus colaboradores había organizado un festival en su honor por NO irse a Europa. En las páginas de *Gestos y Muecas* se publicaron los preparativos y pormenores del "banquetón" con que sus compañeros de redacción lo homenajearon a comienzos de 1914. Las invitaciones se imprimieron en "riquísimo papel de barrilete" y fueron repartidas "por el obsequiado en persona" (*Gran festival en honor de Monseñor Fornells*,

14 La inclusión de vocablos tomados de la jerga popular era muy habitual en las revistas semanales de la época, en la medida en que permitía un acercamiento mayor con el público para el que estaban pensadas. En este caso, la palabra "garufera" proviene del lunfardo y designa a quien le gusta la juerga y la diversión; mientras que "noi" significa chico en catalán. En varias ocasiones sus compañeros se refirieron a Fornells como "niño grande". Podemos citar en ese sentido la alusión a su persona publicada en el *Heraldo de Cataluña* (1918): "¿Quién no conoce a Fornells, "el chico de la barba", el catalán de la sonrisa eterna y de la carcajada franca, corazón de niño y cabezota incomparable de la caricatura?" (s. d.).

15 Sobre su participación en la exitosa revista porteña y las autorepresentaciones que desplegó desde estas páginas, que bascularon entre la imagen del bohemio y la del artista profesional, ver Mouguelar (2013).

16 Desde 1906, este grupo de varones de la burguesía local se reunía en los salones de Ramón Cifré para consolidar amistades y establecer nuevos vínculos, muchas veces estratégicos a nivel político y económico. De estos eventos, quedan registros materiales como el menú conservado en la Colección Museo Marc en Rosario: "La Sociedad del 7. Menú" (1907, 7 de julio) [cuero teñido e impreso].

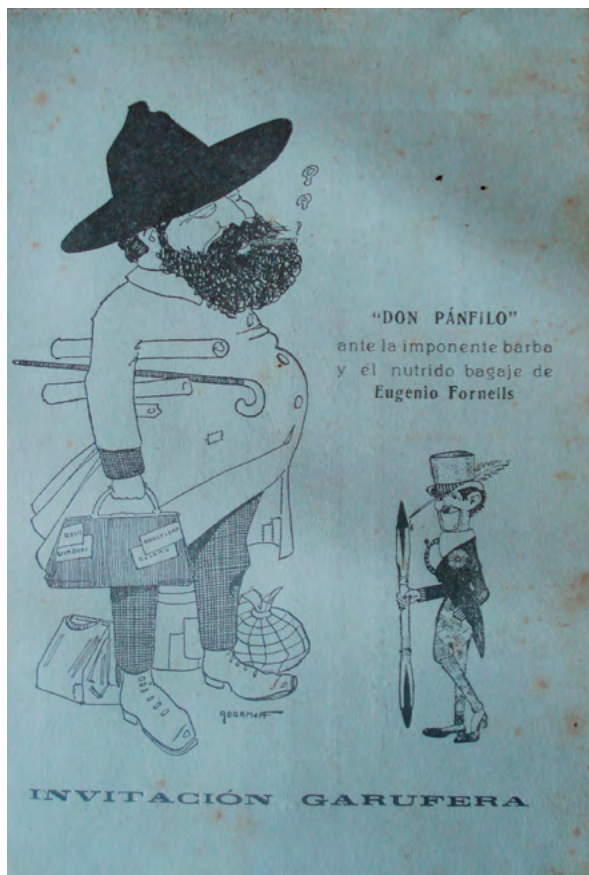


Imagen 3: Abramoff, J. (1917). *Invitación garufera* (Caricatura de Fornells) [impresión sobre cartulina].
 Archivo Fornells. Rosario, Argentina.

1914, s. d.). Sobre la delgada hoja de color se reprodujo una caricatura de Fornells (Imagen 4), que también acompañó las reseñas de la cena en distintos medios gráficos: el inconfundible rostro sonriente de perfil con el chambergo bien calzado y la barba eterna. Tres integrantes de la “comisión indispensable” invitaron “con disgusto” a la comida a realizarse “a pleno aire para evitar peludos y a completa disposición de los mosquitos”. La invitación se cerraba con la recomendación de llevar “traje de etiqueta”¹⁷. Los relatos posteriores mantuvieron el mismo tono y resaltaron los gestos de compañerismo dominantes en el encuentro y la capacidad de improvisación artística de muchos de los concurrentes.

Frente a los signos de éxito económico y distinción social que abundaban en las notas gráficas de banquetes organizados por la alta burguesía, las fotografías de la reunión de Gestos y Muecas mostraban una concurrencia desordenada, una mesa modesta en torno a la cual algunos invitados no se privaron de subirse a las sillas para leer discursos o aparecer en las imágenes (Imagen 5). Incluso el clásico

¹⁷ La invitación impresa fue conservada por Fornells en su archivo personal. Pese a que no tenía firma, el texto fue redactado por Defillipis Novoa, autor teatral y periodista, amigo personal de Fornells que lo introdujo como colaborador en la revista *Caras y Caretas*.



Imagen 4: ¿Rechain, A.? (1914). Caricatura de Fornells [impresión sobre papel de color]. Archivo Fornells. Rosario, Argentina.

indicador de reconocimiento personal dado por la centralidad y elegancia acorde a la ocasión de los homenajeados en las fotografías de banquetes fue parodiado cuando, tras llegar Fornells “con prehistórico pantalón blanco y zapatos incoloros”, apareció “otro Fornells, con la misma barba, la misma indumentaria y el mismo apetito” (s. d.).

Viajes y exposiciones de arte catalán

Durante su estadía en la provincia de Tarragona, además de pintar al aire libre los paisajes de su tierra natal, Eugenio Fornells se reencontró con maestros y amigos artistas. Pronto comenzó a planear la muestra colectiva que traería consigo a tierras americanas. A su regreso organizó una exposición de arte catalán en las salas de Casildo Souza, en pleno centro de Rosario. El Salón Souza se había convertido desde la sonada muestra grupal de artistas rosarinos en 1913 en uno de los principales espacios de visibilidad a nivel local. El escultor Blotta (1925) la recordaba como uno de los hitos en la constitución del campo artístico rosarino, subrayando en todo momento el rol que cumplieron los mismos artistas:

(...) fuimos nosotros los que organizamos

el primer Salón de Arte Nacional. Fue en la Casa Blanca de D. Casildo Souza, y con el esfuerzo personal de los que ideológicamente nos habíamos reunido al lado de Valenti en “Bohemia”. (...) Aquel primer conjunto de obras de artistas nacionales se denominó “Petit Salón”, y para el que hicimos propaganda personalmente todos, con afiches dibujados por los mismos concurrentes (p. 12).



Imagen 5: Fotografía del Gran festival en honor de Monseñor Fornells, *Gestos y Muecas* (1914).
 Archivo Centro Cultural “Parque de España”. Rosario, Argentina.

Si bien Fornells fue uno de los colaboradores de *Bohemia* a través de sus textos e ilustraciones, no tenemos constancia de que haya integrado ese primer Salón de Arte Nacional. Quizás su ausencia se debiera a su condición de extranjero, una cuestión que resultó excluyente en muchas ocasiones en Argentina sobre el cambio de siglo (Malosetti Costa, 2001).

Justamente fue en el Salón Souza donde Fornells expuso en junio de 1914 sus pinturas por primera vez desde su radicación en Rosario, donde ya era bien conocido por sus caricaturas

e ilustraciones para publicaciones periódicas¹⁸. Lo hizo junto a otro catalán, Llorenç Brunet i Forroll, también ilustrador, que ofreció acuarelas con su firma y gobelinos al público de la ciudad¹⁹. Para su presentación en calidad de pintor ante la sociedad rosarina, Fornells seleccionó cuatro estudios y tres óleos, todos paisajes al natural del Saladillo y de Palermo. La auspiciosa crítica que le dedicó Ortiz Grognet (1914) destacaba su capacidad para captar “momentos de la naturaleza” con un “ojo certero y un rápido pincel” (s. d.). Lamentablemente, no pudimos localizar aún obras de esta época de Fornells, pero la paráfrasis del crítico nos acerca a una imagen ligada al *pleinairisme* de la renovación pictórica catalana de entresiglos:

La jugosa tonalidad de sus verdes, sus claros cielos, la preponderancia de la luz y el sol lujuriente, la perspectiva, el aire, hasta el rumor, pues esa vegetación crepita, hacen de “La quinta apacible” un cuadro digno de admiración y atención por todo concepto (s. d.).

Para ayudar a que el posible comprador lo asociara con figuras reconocidas en el mercado local, Ortiz Grognet mencionó el origen catalán del pintor y lo vinculó con visitantes recientes como Santiago Rusiñol o Eliseo Meiffren. Asimismo, anunciaba que Fornells ya estaba preparando otra exposición para el año próximo de “cielos y paisajes y asuntos nuestros” (s. d.).

La nueva presentación pública en efecto se concretó en septiembre de 1915. Esta vez fue organizada por el pintor Juan Potau, quien un año antes se había instalado en Rosario, aunque contó también con la colaboración de Fornells. Igual que este último, Potau había nacido en Reus e iniciado sus estudios en la Academia Fortuny²⁰. La propuesta fue recibida muy favorablemente por distintos medios de la prensa local, que veían en este tipo de emprendimientos un importante aporte para la cultura rosarina:

18 Su amigo Alfredo Guido, instalado en Buenos Aires por cuestiones laborales, con quien Fornells había compartido oficinas de redacción, al enterarse de la exposición lo felicitaba y deseándole éxito, lo estimulaba a continuar en esa senda (Correspondencia personal, 1914, Archivo Fornells).

19 Nacido en Badalona en 1873, se dedicó especialmente al diseño de carteles, portadas de partituras y revistas, al dibujo humorístico, a la caricatura política y a la realización de ex libris, muchos de ellos de carácter satírico. Se destacó en publicaciones como *¡Cu-Cut!*, *¡Ja-Ja!*, *La Campana de Gracia*, *L'Esquella de la Torratxa*, entre otras. Paralelamente, desplegó una considerable obra como acuarelista. Algunas de estas participaciones en el espacio artístico fueron reseñadas en una revista de Barcelona (S.L., 1914). Brunet falleció en esa ciudad en 1939.

20 Durante su estadía en Rosario contrajo matrimonio con Rosario Biayna Esteve, de origen catalán igual que él, y hermana de Anna, la primera mujer de Eugenio Fornells. En 1917 y por cuestiones familiares, Rosario y Juan regresaron a Tarragona para radicarse definitivamente en la localidad de Vimodí.

La exposición de Arte Español organizada por el señor Juan Potau es de aquellas que cifran grandes esperanzas en el refinamiento y orientación de gustos y ambiente de una sociedad que ayer adolecía, pecaba por falta de amor a todo lo que encerrara Naturaleza y Arte, y que hoy la acepta felizmente, como solaz y cultura espiritual, a la febrilidad comercial, al materialismo en que se desliza diariamente su vida (*Exposición pictórica*, 1915, s. d.).

En el Salón Souza se reunieron las telas y tablas de diez artistas españoles, entre los cuales extrañamente el pintor de la barba eterna figuraba al menos con dos nombres: Eugenio Fornells y F. Juncosa (apellido materno)²¹. En esta ocasión, además de sus conocidos paisajes, presentó retratos y composiciones con figuras. Las reseñas destacaban la capacidad del pintor para

penetrar en el alma de las cosas, del paisaje, y poderlo reflejar con todos sus matices y coloraciones, con toda la vida que encierra, tal como su retina y alma lo ha sentido y visto desde el primer momento que se ha hallado ante él (s. d.).

Otra crítica, refiriéndose a una de las pinturas expuestas, decía: “es un cuadro detallista, de precisos efectos de luz. Fornells tiene en la retina, el amor a las verdades reales, y huye, instintivamente del convencionalismo” (H.F.C., 1915, s. d.). Esta recurrencia en los señalamientos con respecto a la observación del natural, el luminismo, la búsqueda de veracidad y la voluntad de desconocer ciertas convenciones representativas, ubican la pintura de Fornells en relación con las estéticas modernas que adoptaron muchos artistas catalanes desde finales del siglo XIX y que con seguridad conoció Eugenio durante su período de formación en Barcelona.

Años más tarde, a los pocos meses de su regreso a la Argentina, concretó la Exposición de Arte que había gestado en España. El mismo Fornells diseñó el catálogo con una elaborada tipografía modernista y el listado de obras expuestas en su interior. Reunió trabajos de su primer maestro en la Academia Fortuny de Reus, Ramón Casals i Vernis, y de pintores catalanes

²¹ Hipotéticamente podemos pensar dos cosas: que con cada uno de los nombres exhibía propuestas estéticas diferenciadas o, lo que creemos más probable, que los seudónimos dieran la idea de una mayor cantidad de participantes de la que en realidad había. La nómina completa de artistas y obras fue publicada en *Arte español* (1915). Según Ribera Gassol (2009), se trataba de jóvenes artistas catalanes afincados en Rosario. Sin embargo, no hemos hallado referencias sobre ninguno de ellos en la bibliografía relevada ni menciones en la prensa de la época, más allá de las reseñas de esta muestra. Cabe la posibilidad de que hayan sido alumnos de la Agrupación Artística Catalana, creada por Fornells en 1914 y donde, junto a Potau, dictaba clases gratuitas a jóvenes de la colectividad. O también que se tratara de artistas de segunda o tercera línea dentro de la pintura española contemporánea.

como Juan Llimona, hermano del escultor Josep quien enseñara dibujo a Fornells en el Cercle Artístic de Sant Lluc de Barcelona. También incluyó pinturas de su cuñado Joan Potau, quien ya había vuelto definitivamente a España, Laureans Barrau, Tomás Bergadá, J. Gelabert y Alart, y las esculturas de Diego Masana, catalán radicado en Rosario. Entre las pinturas que presentó Fornells se encontraban las que había realizado en Reus con la intención de exponer en esa misma ciudad: “varias vistas de los vecinos pueblos montañoses y marinas de las playas de Salou” (*Un catalán ilustre. Eugenio Fornells, 1917, s. d.*). En efecto, los títulos de los paisajes que figuraron entre las veinte pinturas con su firma hacían referencia a sitios cercanos a Reus, por los que el artista se había desplazado: Prasdip, Vimbodí, Vilanova i la Geltrú, Ribas, Maspujols, Ripoll, Montserrat, Salou, Castellvell.

El catálogo se cerraba con un *ex libris* dedicado a Fornells y realizado por Casals i Vernis, gran promotor de las marcas de libro en España (Imagen 6). El dibujo original había sido obsequiado durante su viaje junto a una afectuosa carta, donde su autor explicitaba el significado de las alegorías que componían la imagen y auguraba un destino exitoso para su discípulo: “Tu ex-maestro te consagra gran artista con la ejecución del presente ex-libris, que Dios te ayude y la gloria te acompañe ya que condiciones reúnes para ser un pintor notabilísimo” (Casals i Vernis, R. (1917, 27 de julio) [Carta para Fornells]. Archivo Fornells). El *ex libris* lo presentaba como un pintor para quien la observación del natural constituía el punto de partida para la ideación de la imagen pictórica. A su vez, esta pequeña y elaborada imagen implicaba el respaldo de su primer maestro, un artista respetado en su tierra que desde Europa avalaba la obra de Fornells.

La exposición reeditaba el modelo de aquellas organizadas en nuestro país por galeristas o artistas españoles como José Artal, José Pinelo Llul o Eliseo Meifren, aunque quizás con menos intuición comercial que sus precedentes (Amigo, 2006). Se inauguró el 1 de abril de 1918 y pese a la gran concurrencia del público y las buenas críticas, las ventas no fueron las esperadas. Un comentarista sugería que la razón del escaso éxito comercial podría radicar en la cercanía con el II Salón de Otoño:

Las ventas no han sido ni con mucho, las que se esperaban, dada la importancia de la exposición y el mérito de los trabajos expuestos. (...) Tal vez el momento de la exposición no ha sido el más oportuno, pues estando cerca la apertura del Salón de Otoño, los “amateurs” adinerados quieren ver sus nombres, como adquirentes, en aquel certamen (*Arte pictórico. La exposición Fornells, 1918, s. d.*).

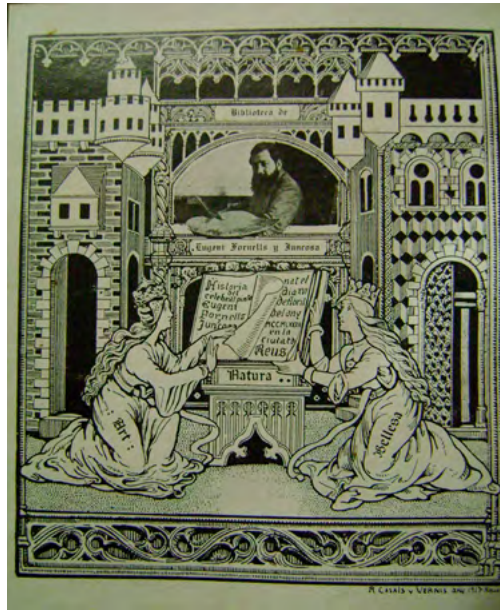


Imagen 6: Casals i Vernis, R. (1917). Ex libris de Eugenio Fornells. Archivo Fornells. Rosario, Argentina.

En efecto, el II Salón de Otoño abrió sus puertas pocas semanas después, pero Eugenio Fornells tampoco participó en esta ocasión (Catálogo *II Salón de Otoño*, 1918). Ya estaba trabajando para la presentación de la muestra de arte catalán en Montevideo, en el Salón de Moretti, Catelli y Mazzuchelli, que inauguraría en agosto de ese mismo año. Sin embargo, dudamos que ese viaje haya sido la verdadera razón de su ausencia. Es más probable que su desacuerdo con los modos de organización del salón resultaran determinantes. En una serie de artículos sin firma publicados consecutivamente que Fornells recopiló en su archivo, encontramos indicadores en este sentido:

El Salón de Otoño está organizado y sostenido por señores a quienes les guía un espíritu de engrandecimiento muy digno de tenerse en cuenta, si bien tal vez no inspirado por el más puro ideal (...) Entendemos que todos pueden traer su grano de arena a la obra que representa adelante pues que se trata de refinar el sentimiento artístico, cooperando con

su esfuerzo moral y material, pero de esto a sentar cátedra de jueces en materia de Arte, creemos que ellos mismos están seguros que no pueden cumplir como tales el cometido que se han impuesto.

Todos sabemos que la comisión la componen personas de muy buena voluntad y posición, pero entendemos que eso no es suficiente para constituirse en jurado que debe dictaminar cuales son las obras admisibles o no, como así las merecedoras de recompensas (*Exposición de Bellas Artes. A propósito del 2° Salón de Otoño. I, 1918, s. d.*).

Haya sido o no su autor, queda claro que Fornells acordaba con lo expresado en estas notas que funcionaban dentro del periódico como preámbulo al salón y tras cuya publicación, se volvía a ceder el lugar al crítico habitual. Si bien el eje central en todas ellas era la discutida capacidad de los integrantes de la Comisión de Bellas Artes para actuar como jurados en los salones, también se deslizaron en estas líneas otros cuestionamientos. En particular, el orden de prioridades determinado en el proceso de institucionalización artística de la ciudad. Para el redactor, la creación de una Escuela de Bellas Artes era un deber impostergable:

El Rosario, una ciudad que cuenta más de doscientos mil habitantes, no tiene una escuela que sea digna de llamársele de Bellas Artes, y en vez de ello se hace un salón anual y se crea un Museo. ¿No sería más loable que se trabajara con el fin de que los predestinados a ser artistas encontraran un lugar en donde poder estudiar, a la par que refinar su temperamento?... Creemos que sí, y estamos seguros que en el transcurso de unos años tendríamos más y mejores artistas, al tiempo que de este modo se fomentaría de verdad el Arte Argentino (s. d.).

Ante esta situación, un grupo de artistas dedicados a la docencia y a las artes aplicadas entre los que se encontraba Eugenio Fornells, decidió agruparse y gestionar soluciones de manera autónoma. Así surgió en junio de 1919 el Círculo Artístico de Rosario.

Salones, cursos y fiestas inaugurales

Luego de un par de reuniones donde se designaron a los miembros de la primera comisión directiva y se votaron los estatutos, llegó la fecha de inauguración del local donde funcionaría la entidad²². Por supuesto, fue una ocasión ideal para una fiesta que congregó a muchos de sus asociados y simpatizantes, “artistas de todas las edades (...) entusiastas y optimistas, previendo ya el rápido vuelo que ha de tomar la institución y los beneficios que reportará a la cultura popular” (*Círculo Artístico de Rosario – La fiesta de anoche, 1919, p. 9*)²³. Con un acto “sencillo en su forma pero grande en el fondo” celebraron lo que muchos creían imposible: “crear un centro artístico formado por artistas en nuestra ciudad comercial y cosmopolita” (p.9).

La fotografía publicada en la prensa (Imagen 7) mostraba un grupo numeroso de pie alrededor de una amplia mesa donde se sirvió un *lunch* (*Inauguración del Círculo Artístico de Rosario, 1919, p. 9*). Las notas señalaban el clima de camaradería reinante y la satisfacción general por ese primer logro del esfuerzo colectivo. El mismo entusiasmo dominó la reseña publicada pocos días después, al anunciar el inicio de los cursos libres con modelo vivo que a partir de septiembre se dictaron en el Círculo Artístico (*Arte y Teatros. Círculo Artístico de Rosario, 1919, p. 10*). En 1919 la Comisión de Bellas Artes había comenzado a estudiar la posibilidad de crear una Academia, sin embargo el proyecto quedaría pendiente por varias décadas²⁴. De esta manera, la asociación buscó compensar la ausencia de una institución oficial dedicada a la formación artística en la ciudad. Al año siguiente, el programa se completaría con los salones para artistas asociados.

En septiembre de 1920 se inauguró el I Salón del Círculo Artístico de Rosario, integrado exclusivamente por artistas locales y con el “propósito de demostrar la labor del año de vida de

²² Los estatutos aprobados consignaban una serie de fines expresados de un modo general y conciso: “1- Protección y mutualidad; 2- Concursos y exposiciones; 3- Escuela libre de Modelo Vivo; 4- Fiestas, reuniones y conferencias; 5- Ponerse en contacto con las diversas instituciones y centros artísticos del mundo; 6- Biblioteca y galería artística” (*Círculo Artístico, 1919, p. 10*).

²³ Es posible encontrar un antecedente cercano a las iniciativas del Círculo Artístico de Rosario en las actividades organizadas en Buenos Aires desde 1895 por la Colmena Artística, agrupación conformada en su mayoría por extranjeros que en varias ocasiones expresaron con un tono burlesco sus críticas frente al exclusivismo y al carácter pretendidamente aristocrático del Ateneo. Al respecto ver Malosetti Costa (2001).

²⁴ Recién en 1933 la Comisión ofreció cursos gratuitos con modelo vivo en las salas del Museo, que se extendieron a lo largo de cinco meses. Allí actuaron como correctores libres Julio Vanzo, Antonio Berni y Humberto Catelli (Prieto, 2007).



Imagen 7: Fotografía de la Inauguración del Círculo Artístico de Rosario (1919). *La Capital*. Rosario, Argentina.

la institución y sin más pretensiones que la de seguir agrupando a cuantas personas se interesen por el fomento del arte en nuestra ciudad” (*Primer Salón del Círculo Artístico de Rosario*, 1920, p. 9). La necesidad de que existiera un espacio ajeno a los criterios de selección vigentes en los salones oficiales fue expresada no solo a través de las formales líneas del diario *La Capital*, sino también en el tono jocoso propio de los periódicos satíricos. Desde las páginas de *Con Permiso*, publicación en la que Fornells actuó como director artístico, alguien con las iniciales E.O.G (¿parodia de Emilio Ortiz Grognet?) lanzaba al aire una advertencia: “Se previene a todos los pintapueñas, pintacates y pintamonas, que es inútil presentarse optando a premio, en el III Zaguán de Otoño, porque todo está repartido y se acabó la chafalonía” (E.O.G., 1919). Las decisiones de los miembros de la Comisión de Bellas Artes con respecto a los jurados en los Salones de Otoño seguían siendo cuestionadas y como contrapartida, la convocatoria del

Círculo Artístico de Rosario tuvo un jurado de premios integrado completamente por artistas, todos ellos socios activos²⁵.

Tras la inauguración, las reseñas periodísticas solo hicieron referencia a la nutrida concurrencia y al valor de la iniciativa, sin detenerse en discursos ni presencias protocolares, si es que las hubo. El diario *La Capital* señalaba que el único fin de la muestra organizada por el Círculo Artístico de Rosario era “dar a conocer la obra realizada en pro de la cultura de nuestra ciudad” y demostrar lo que es posible lograr a partir de la “comunidad de ideales fundidos en un mismo crisol” (*Arte y Teatros. Círculo Artístico*, 1920, p. 9). Frente a estas líneas alentadoras, *La Revista de El Círculo* contraponía un comentario irónico y despectivo, donde calificaba a los integrantes de la nueva asociación de “aficionados”: “Los señores que componen este flamante centro, todos ellos declarados amantes aficionados del arte, abrieron, con acompañamiento de banda, su primer salón de pintura, escultura y afines. Se repartieron entre ellos medallas y diplomas, clausurando su fiesta en paz” (Ortiz Grognet, 1920, septiembre-octubre, p. 200). Resulta extraño que el firmante de estas líneas fuera justamente Emilio Ortiz Grognet, figura que transitó tanto por la Comisión de Bellas Artes como por otros ámbitos ligados a los miembros del Círculo Artístico. Por ejemplo, figuró entre los colaboradores de *Athenea*, publicación periódica lanzada en julio de ese mismo año, cuya dirección artística estuvo a cargo de Eugenio Fornells y a la que nos referiremos más adelante (*Redactores y colaboradores*, 1920).

En todo caso, y siguiendo a Fantoni (2014), podemos sostener que las líneas publicadas en *La Revista de El Círculo* resultan coherentes con las decisiones de la Comisión de Bellas Artes, en la medida en que “dejan traslucir el interés de mantener una firme hegemonía sobre el acto de legislar y sancionar en materia estética” (p. 68). La misma lectura se puede hacer con respecto a la negativa expresada por la Comisión ante la solicitud de utilizar sus salas para exponer las obras de los asociados al Círculo Artístico, con argumentos que para estos últimos resultaban “pueriles” (*Círculo Artístico de Rosario*, 1920). La muestra que sintetizaba la labor realizada por la agrupación durante su primer año de actividades pudo presentarse finalmente en un local poco apropiado, según los mismos organizadores. En la casona de Laprida 947 se reunieron obras de aspirantes con las de “apreciados artistas” que con sus “esfuerzos personales [sostenían] esta meritoria institución, con fines de propagar el estudio de las Bellas Artes en

²⁵ El jurado del primer Salón estuvo formado por Rafael Barone, Enrique Munné, Dante Verati, Santiago Girola y Diego Masana, tres pintores y dos escultores, docentes y artistas decoradores, todos de origen inmigratorio italiano o español.

nuestro medio” (Juncosa, 1920, s. d.). El Salón se planteaba desde las páginas del catálogo como un resultado inicial, si bien “modesto”, sincero y esperanzado en lograr con el tiempo ser exponente de la “labor del arte rosarino”, una “manifestación local (...) lo más completa posible” (Catálogo *Primer Salón del Círculo Artístico de Rosario*, 1920). En efecto, figuraban entre los expositores muchos de los primeros maestros y artistas decoradores provenientes de Europa que se instalaron en la ciudad desde comienzos del siglo XX. Siendo socios activos del Círculo, desistieron de concurrir a los premios para estimular a las siguientes generaciones. Así recibieron sus primeros reconocimientos públicos pintores noveles nacidos con el siglo como Isidro García, Demetrio Antoniadis o José Beltramino.

A diferencia de las reuniones organizadas por el Círculo Artístico, las inauguraciones de los Salones de Otoño en Rosario fueron en sus comienzos parte de las ceremonias conmemorativas de las fiestas mayas. En tanto eventos oficiales, estos encuentros se ajustaron a las pautas de sociabilidad de la elite rosarina. Tal como muestran las fotografías, eran reuniones donde además del cuidado en el vestir y en el arreglo personal inherente a las presentaciones en la escena pública, había un marcado predominio de varones, situación previsible por ser ellos los representantes de instituciones y esferas profesionales. Esto puede verse por ejemplo en las fotografías seleccionadas por Nicolás Amuchástegui, presidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes durante varios períodos y uno de sus miembros más entusiastas y comprometidos, para el libro de recortes que legó al Museo. Una de las imágenes correspondientes a la inauguración del III Salón de Otoño, en mayo de 1919, muestra a un grupo de hombres con actitud protocolar y elegantemente ataviados, de traje y galera. El presidente de la Comisión se presentaba junto al intendente de la ciudad, de frente al objetivo, logrando una centralidad en la imagen reforzada por la flecha indicativa que él mismo agregó (Imagen 8)²⁶.

En estos eventos primaba una intención de lucimiento social que emergía en cada uno de los detalles destacados por la prensa. En este sentido, el diario *La República* comentaba el *vernissage* ofrecido por la Comisión como una “brillante reunión social”, en la que Amuchástegui “hizo los honores de la casa con exquisita galantería” (*El tercer salón de Otoño. Vernissage*, 1919, s. d.). Otro medio periodístico de la ciudad, *La Capital* de Rosario, describió de un modo similar la inauguración subrayando el carácter legitimador que en todo sentido tenía la muestra anual:

²⁶ La presencia del presidente de la Comisión junto al intendente municipal, Tobías Arribillaga, fue subrayada tanto por la imagen como a través del epígrafe que el primero redactó para *Ofrenda*.

Encuadrada en el marco de sobria distinción que ya le es característica, atrae e interesa con el incentivo de muchos trabajos ejecutados con maestría (...) Los autores locales están en menor número pero su labor es selecta y digna del más franco estímulo (*El tercer salón de Otoño. Su inauguración, 1919, s. d.*).

Inclusive en reseñas de este tipo, que no pretendían ser una crítica a las tareas realizadas por la Comisión, se deslizaba la desproporción de artistas rosarinos en relación con sus pares de Buenos Aires. Al año siguiente, en el IV Salón de Otoño, serían tan solo dieciocho los artistas rosarinos sobre un total de ciento diez participantes. Esta situación cambiaría en el V Salón, celebrado en 1922. La realización en ese lapso de tiempo de los dos salones del Círculo Artístico de Rosario muy posiblemente tuvo un peso significativo. Si muchos artistas varones –en su gran mayoría de origen inmigratorio reciente y con una labor paralela en el campo de la docencia y las artes aplicadas– tuvieron una presencia escasa en los primeros salones oficiales, no podemos esperar una situación más favorable para las mujeres.



Imagen 8: Fotografía de la Inauguración del III Salón de Otoño (1919). *Ofrenda*, Archivo Museo Castagnino+macro. Rosario, Argentina.

Una joven escultora en el Salón de Otoño

La participación de mujeres artistas rosarinas en los primeros salones de Rosario, a diferencia de los envíos de sus pares porteñas compuestos en su mayoría por retratos y paisajes en óleo, estuvo dominada por obras de carácter decorativo: portadas para libros, biombos, proyectos para abanicos, almohadones o interiores, papeles pintados o estudios de elementos naturales. Muchas eran discípulas de Alfredo Guido en Fomento de Bellas Artes y entre ellas se destacaban Lelia Pilar Echezarreta, Esilda Olivé y Argentina Arévalo, quienes tuvieron una participación dispar como ilustradoras de revistas culturales²⁷. La única mujer rosarina residente en la ciudad que presentó una obra autónoma en el marco de los primeros salones fue la escultora Filomena Vittoria²⁸. Significativamente, tuvo que enfrentarse a Alfredo Guido para lograr que fuera expuesta al menos una de las obras que evaluó el jurado del IV Salón de Otoño.

Su envío estaba compuesto por una cabeza de estudio y un grupo escultórico con características poco habituales entre las mujeres artistas, que incluso se distanciaba del conjunto de obras que finalmente integraron el salón. Nada en la propuesta de Filomena se ajustaba a la norma de un arte hecho por mujeres o un “arte femenino”, como solía denominarse en la época: el título sugerente, la opción por una composición con figuras, la presencia de un desnudo, las dimensiones y hasta el medio expresivo. Es muy probable que todos estos desajustes entre las expectativas de los jurados y la obra de esta joven mujer hayan sido las verdaderas causas de su rechazo, más allá de las alegadas propiedades técnicas²⁹.

Como muchas de sus pares mujeres a lo largo de la historia, Filomena se había formado en el taller de su padre. La empresa dedicada a la escultura funeraria y conmemorativa había sido fundada en 1899 por Juan Vittoria, inmigrante de origen italiano que tras vivir por un tiempo en Buenos Aires se había instalado definitivamente en Rosario. Allí se iniciaron en el oficio al menos dos de sus cuatro hijos: Domingo y Filomena. En 1917, Filomena comenzó a realizar estudios de perfeccionamiento en dibujo y escultura junto a Juan Scarabelli, otro reconocido

²⁷Sobre la recepción crítica de sus participaciones en los salones y el énfasis con respecto a su condición de alumnas de Guido, ver Armando (2009).

²⁸Dejamos de lado el caso excepcional de Emilia Bertolé, quien tempranamente se instaló en Buenos Aires y desde allí construyó una reconocida trayectoria como retratista y poetisa. Al respecto ver Avaro (2006).

²⁹Según la teoría de las disposiciones desarrollada por el sociólogo francés Bourdieu (2013), cuando los esquemas de interpretación vigentes no permiten asir una obra, cuando el sistema de esperas que implica toda disposición se frustra, deviene el escándalo.

artista italiano asentado en la ciudad. Dos años más tarde, tanto ella como su hermano enviaron obras al Salón de Otoño, pero solo fue admitida la de Domingo. El busto de *Séneca* realizado por Filomena fue rechazado y al poco tiempo trascendieron las dudas planteadas con respecto a su autoría y la sospecha de que fuera obra del hermano varón (*Una escultora rosarina. La señorita Filomena Vittoria, 1920*). El caso de Filomena era inusual para el Rosario de su época. Si eran pocas las mujeres que en las primeras décadas del siglo XX se dedicaron al arte en forma profesional, mucho menor era aún el número de quienes optaron por trabajar en el espacio. En efecto, fue la primera escultora rosarina con una fuerte visibilidad pública y sin embargo, su nombre no figuró en ninguno de los relatos sobre el arte en la ciudad³⁰.

Con solo 17 años, Filomena volvió a intentar exponer en el Salón y nuevamente se encontró con el rechazo del jurado. Pero esta vez realizó dos pedidos de reconsideración que debieron ser atendidos por la Comisión Municipal. Ante la primera respuesta negativa, la segunda solicitud fue acompañada por el aval de cinco escultores, en su mayoría miembros del Círculo Artístico de Rosario: Juan Scarabelli, Andrés Rotta, Carlos Rodó, Diego Masana y José Fioravanti, de Buenos Aires. En la estrategia de Filomena y el grupo de escultores que la respaldaron iba implícita la crítica, recurrente en esos años, con respecto a la idoneidad de los jurados a nivel disciplinar. Frente a un jurado sin escultores, eran cinco los que unían sus voces para defender su obra. Ante esta situación y pese al disgusto de Alfredo Guido, que lo impulsó incluso a presentar su renuncia frente a la Comisión de Bellas Artes, una de las esculturas de Filomena fue expuesta en el Salón de 1920 (*Catálogo IV Salón de Otoño, 1920*).

Se trataba del yeso *¡Hasta las bestias domina!*, una composición de 170 cm. de largo, por 130 cm. de altura y 82 cm. de ancho, que mostraba a una mujer desnuda sujetando a un toro por las astas. Según el criterio del jurado de admisión, presentaba ciertas cuestiones técnicas que no se ajustaban a las dimensiones del trabajo y al tema abordado. Para su autora, el problema radicaba en que la obra debía ser observada por lo menos a un metro de altura para valorar “sus líneas y el efecto del grupo”, así como considerar que el yeso estaba realizado en un tamaño de

³⁰ Slullitel (1968) solo menciona a Juana Vittoria, hermana menor de Filomena dedicada a la pintura. Las exclusiones de las mujeres artistas de las historias del arte canónicas en Argentina y los criterios que habilitaron esas selecciones están siendo revisados en los últimos años a partir de diversas investigaciones, que en algunos casos han devenido en propuestas curatoriales. En este sentido, queremos destacar los catálogos de las exposiciones a cargo de Suárez Guerrini (2017) y Gluzman (2021).

dos tercios del natural³¹. Una fotografía de la misma composición en una escala mucho menor, quizás un boceto preparatorio en yeso patinado, nos permite acercarnos a la imagen que generó tantas disputas un siglo atrás (Imagen 9)³².

La opción de Filomena por un conjunto escultórico que evidenciaba su capacidad para abordar en una composición de grandes dimensiones tanto el desnudo femenino como la representación de un animal, remite inevitablemente al caso de Lola Mora. Su celebrado retorno al país en 1900 con el objeto de finalizar y emplazar *La fuente de las Nereidas*, primera escultura pública realizada en nuestro país por una mujer, así como el hecho de haber recibido el encargo de las piezas para el frustrado proyecto de Monumento a la Bandera en Rosario, la convirtieron seguramente en una figura modélica para la joven rosarina³³.

Superadas las tensiones previas a la inauguración del Salón, la obra y su autora fueron destacadas en forma positiva por la crítica de la ciudad. Incluso, Ortiz Grognet (1920, agosto) desde las páginas de *La Revista de El Círculo* afirmó que “si bien adolece de defectos, disculpables en una obra de esa magnitud y tratándose de quien se inicia en la carrera del arte, deja entrever una feliz predisposición para la estatuaria” (p. 164). El tono condescendiente de estas líneas presentaba a la escultora en calidad de promesa, proyectando hacia el futuro su consideración como profesional³⁴. Por otra parte, Ortiz Grognet entendía que el tema de la obra permitía desplegar aquel “contraste de la gracia y la fuerza [que] ha tentado ya a muchos artistas” (p. 164), remitiendo a versiones de mitos griegos como el de Júpiter y Europa. Sin embargo, la actitud firme y valiente de la mujer desnuda no se correspondía con las representaciones clásicas de aquella historia. En efecto, el vínculo con *Mujer y toro* de Alfred Roll —pintura naturalista

31 Estos fueron los argumentos esgrimidos en la carta dirigida a la Comisión de Bellas Artes, con fecha 2/7/1920, archivo documental Museo Castagnino de Rosario. Agradecemos el valioso trabajo de búsqueda realizado por el equipo del Museo y, en particular, por Eleonora Arfeli.

32 Fotografía perteneciente a familia. Lamentablemente, las obras originales no pudieron ser conservadas y solo nos quedan los registros mencionados para intentar reconstruir su existencia. Agradecemos a Diego D'Ángelo el acceso a materiales recopilados por la escultora.

33 Sobre las alternativas vinculadas a su colocación inicial en el espacio artístico porteño y la recepción de su obra por parte de la crítica contemporánea, ver Corsani (2007). Con respecto a las diversas lecturas que estas instancias habilitaron con el correr del tiempo, consultar Gluzman (2016).

34 No podemos dejar de vincular estas palabras con la crítica de Lugones a partir de *La Fuente* de Lola Mora, más allá de la notable diferencia de tono: “El sexo de la autora, su juventud, sus estudios poco más que elementales en el género, y su cultura, indudablemente escasa como la de todas las argentinas, datos que si no disculpan mamarrachos, suspenden las conclusiones severas –todo eso induce a presagiar la próxima cosecha (...) el triunfo definitivo que Dios quiera no malogren las lisonjas y los desengaños” (en Gluzman, 2016, p. 27).



Imagen 9: Vittoria, F. (c. 1920) *¡Hasta las bestias domina!* [yeso] [fotografía del boceto].
 Archivo Vittoria. Buenos Aires, Argentina.

perteneciente al Museo Nacional de Bellas Artes— que el mismo crítico sugería en estas líneas, pese a la coincidencia con respecto al motivo abordado y la resolución estética, no tenía en cuenta los desajustes de la propuesta de Vittoria con respecto a la tradición representativa del tema³⁵. Lejos del esperado contraste entre la delicadeza femenina y la fuerza animal, la escultura presentaba a la mujer en condición de superioridad.

En este sentido, es posible plantear una lectura de la obra en clave feminista: una escultura cuya autoría se debe a una artista mujer situada en un campo cultural dominado por cánones establecidos por varones, donde la protagonista de la representación abandona el rol pasivo y sumiso que se correspondía con las expectativas sociales de la época para adoptar la actitud

³⁵ Sobre este óleo de Alfred Roll, ver la entrada del catálogo de la Colección del Museo Nacional de Bellas Artes a cargo de Mill y Baldasarre (2010).

de una heroína clásica determinada en su accionar³⁶. La cercanía entre Filomena Vittoria y Ana María Benito, poetisa rosarina que años más tarde publicara un encendido texto en defensa del rol de la mujer en la cultura, nos animan a pensar esta posibilidad³⁷. Ambas fueron colaboradoras en 1920 de la revista *Athenea*, dirigida por Juan Vilá Estruch y Eugenio Fornells, por lo que compartieron los encuentros literarios y sociales que cada jueves organizaba el grupo de redacción, los téis danzantes y otras ocasiones festivas, más allá de la cotidianeidad en sus oficinas (*Sesiones Athenea*, 1920). Sin embargo, no tenemos certeza de que las ideas ligadas al movimiento feminista circularan ya en esa época dentro del círculo intelectual que integraban. La imagen es, en este caso y por ahora, el único elemento con el que contamos para sostener esta hipótesis.

Ese mismo año, otra escultura de Filomena Vittoria fue admitida en el Salón Nacional de Bellas Artes (*Catálogo X Salón Nacional de Bellas Artes*, 1920). Irónicamente, el retrato de su padre (Imagen 10) fue expuesto en el mismo salón que los óleos de Alfredo Guido³⁸. Filomena, cuyos bustos habían sido rechazados en dos ocasiones en el Salón de su ciudad natal, ingresaba así en el espacio de legitimación más importante de nuestro país. Un par de años más tarde volvería a demostrar ante el público rosarino su capacidad para realizar esculturas de busto. En esta ocasión, en un ámbito distendido y rodeada de colegas amigos. El Festival Artístico organizado por el Círculo de la Prensa de Rosario en junio de 1922 reunió en su variado programa la actuación cómica de Eugenio Fornells –quien además de destacarse en el campo de las artes visuales, escribía obras de teatro y letras musicales–, las “caricaturas relámpago” de Julio Vanzo y la presencia de Filomena Vittoria explicando “Cómo se modela un busto”³⁹. Tanto Vanzo como Fornells eran reconocidos ilustradores en Rosario y este último era además el autor del *ex libris* de la asociación. La participación de la escultora en el marco de una celebración en la que colaboraron compañías teatrales activas en la ciudad, artistas de *varieté* y socios de la

36 Nos resultaron muy sugestivas las propuestas interpretativas de Pollock (2007) sobre un conjunto de obras de Artemisia Gentileschi. En este artículo, más allá de las inflexiones generadas por la pintora a partir de la iconografía de las mujeres heroicas oportunamente señaladas por Mary Garrard, Pollock destaca la significación de su emergencia en un campo de representación cuyos cánones fueron establecidos por hombres. Para la autora, “la presencia de una enunciación distinta desde el ámbito de una femineidad particular, histórica, ofrece un cambio en el patrón de significados de una cultura dada” (p. 195).

37 Hacemos referencia aquí a sus colaboraciones para *La Gaceta del Sur*, revista de arte y crítica editada en Rosario durante 1928.

38 Junto a los pintores Manuel Musto y Ángel Vena fueron los únicos representantes del arte rosarino en la exposición de Buenos Aires (*Arte y Teatros. El X Salón Nacional de Bellas Artes. Concurrencia de artistas rosarinos*, 1920).

39 Programa del Gran Festival Artístico organizado por el Círculo de la Prensa de Rosario en el Teatro Colón el 19 de junio de 1922. Recuperado del Archivo Vittoria.

institución implica no solo que continuaba trabajando en el ámbito de la prensa periódica, sino también la necesidad de afirmar públicamente habilidades inherentes a su principal medio de vida. Por entonces, tras la partida de su hermano Domingo hacia la Capital Federal, Filomena se hizo cargo de la dirección artística del taller de escultura familiar y, a su vez, mantuvo durante toda la década una actuación constante en diversas muestras colectivas de arte en Rosario y Buenos Aires⁴⁰.

Artesanos y mujeres en la historia del arte

Ante las desavenencias con las instituciones locales, tanto Filomena Vittoria como Eugenio Fornells buscaron otros espacios de exhibición y validación para su propia obra. Vittoria ingresó tempranamente en el Salón Nacional, un ámbito de consagración indiscutido para la época. Paralelamente, nunca desistió de enviar obras a los salones de la ciudad y durante la década del veinte, logró tener una presencia sostenida. Por su parte, Fornells privilegió la circulación de sus pinturas a través de galerías comerciales, en muestras colectivas donde los lazos con artistas de la colectividad catalana fueron centrales⁴¹. En ambos casos, la participación en diversas “formaciones” culturales (Williams, 1981), más o menos estructuradas, fue el sostén imprescindible para sobreponerse a la falta de estímulo de un medio artístico en pleno proceso de constitución.

Desde diversos espacios y con variadas modalidades de inserción social, sucesivos colectivos debatieron, propusieron y actuaron, para dar lugar a una escena artística y cultural que se fue complejizando y enriqueciendo con el correr del tiempo. Sus planteos y acciones fueron centrales incluso para corregir rumbos tomados inicialmente desde los órganos oficiales. En este sentido, es posible advertir que los reclamos por la representación de artistas locales en el salón de la ciudad y las acciones que llevaron adelante no fueron en vano. El Salón de Otoño de 1922 resultó mucho más inclusivo para con los productores de Rosario y esta participación continuaría incrementándose año tras año.

⁴⁰ En una publicidad de Casa Vittoria que aparecía en el diario La Capital de Rosario en 1923, Filomena figuraba como Directora Artística. Agradecemos a Paola Fernández este valioso dato hemerográfico. Un año antes, Domingo Vittoria se había instalado en Buenos Aires para dictar clases de dibujo en el Colegio Nacional N° 1 “B. Rivadavia”.

⁴¹ Recién en 1935 su pintura fue exhibida en el XIV Salón de Otoño de Rosario, recibió un premio e ingresó en el acervo del Museo. El hecho excepcional de que en esta edición no hubiera jurado de admisión de obras pudo haber sido determinante en la decisión de participar por parte de Eugenio Fornells.

Uno de los propósitos de este trabajo fue estudiar figuras relegadas en las historias del arte moderno, no solo como acción tendiente a redimir a un artista o su obra, a reparar olvidos, sino con la intención de desentrañar los criterios de valor y los intereses que habilitaron esas selecciones⁴². Al recalar solo en aquellos autores que favorecieron el cambio estético, se dejaron de lado a muchos otros que por distintas circunstancias no centraron sus intereses en las nuevas formas o temas y que, sin embargo, tuvieron una incidencia considerable en los debates y las reconfiguraciones del campo artístico. Las acciones de figuras como Eugenio Fornells o Filomena Vittoria en las primeras décadas del siglo XX apuntaban a alterar los criterios de legitimidad vigentes: quién debía considerarse un verdadero artista, dónde podía exhibir su

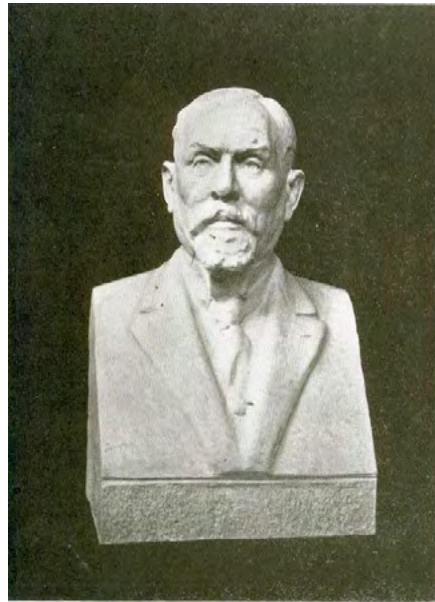


Imagen 10: Vittoria, F. (1920). *Mi padre* [yeso]. Catálogo X *Salón Nacional de Bellas Artes*.
Archivo Museo Nacional de Bellas Artes., Buenos Aires, Argentina.

⁴² Seguimos a Fer (1998) cuando plantea que la cuestión del valor en el arte es un concepto que se debe revisar constantemente. La opinión de qué es significativo en el arte del pasado depende de los intereses que susciten desde el presente los diversos aspectos inherentes a cada práctica cultural.

obra, qué instancia validaba una determinada producción, quién conformaba el público al que se destinaba la imagen, cuáles eran las normas de comportamiento en un ámbito cultural.

Las grandes diferencias con respecto a las ideas de “cultura”, y de “arte” en particular, fueron en definitiva las que ocasionaron los enfrentamientos entre los integrantes del Círculo Artístico de Rosario y los organismos oficiales. En cada acto público de la asociación se podía leer la voluntad de incorporar a los sectores populares en la vida cultural de la ciudad desde el lugar de la producción y no en tanto meros receptores de un canon constituido por otros. Por su parte, el caso de Filomena resultó doblemente problemático para los parámetros de su época. No solo dedicaba gran parte de su tiempo a realizar una escultura de carácter comercial que la alejaba de los criterios de autonomía artística dominantes para ligarla al artesanado, sino que por el solo hecho de ser mujer el desarrollo profesional de su carrera resultaba difícilmente aceptable. De un modo similar a lo que sucedía en otros ámbitos de la vida social, y en virtud de los roles que tradicionalmente les fueran asignados por el pensamiento burgués, las mujeres se vieron circunscriptas al plano doméstico y, en consecuencia, sus acercamientos a la plástica solo se concebían en tanto actividad de los tiempos de ocio y con un carácter decorativo. Quienes, por el contrario, decidieron pese a todo actuar en la escena pública, debieron negociar constantemente con los ideales de femineidad y de artista moderno⁴³. Filomena constituyó una presencia disruptiva en la historia temprana de Rosario, en tanto emergió como escultora y directora artística de una empresa en una sociedad aún renuente a la proyección profesional de las mujeres.

En las primeras décadas del siglo XX, muchos artistas varones y mujeres, en su gran mayoría de origen inmigratorio reciente, debieron conjugar en su trayectoria la realización de tareas artesanales o ligadas a las artes aplicadas, así como a la docencia, con el despliegue de una obra autónoma. El estudio de las “formaciones” surgidas en el seno de las asociaciones, revistas o eventos culturales que los congregaron, nos permite analizar los fenómenos de cambio cultural en el momento mismo en que se están gestando (Williams, 1981). En estos ámbitos dinámicos, los gestos de rebeldía, las acciones festivas y el humor fueron armas poderosas para enfrentar convenciones sociales y jerarquías culturales.

⁴³ Sobre las estrategias que en este sentido ensayaron las artistas mujeres en la Francia decimonónica, consultar Garb (1998).

Bibliografía

- Amigo, R. (2006). El arte español en la Argentina, entre el mercado y la política. En P. Artundo (Ed.), *El arte español en la Argentina: 1890-1960* (pp. 17-50). Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Armando, A. (2014). Alfredo Guido y el americanismo en los años veinte. En R. Amigo et al., *La hora americana 1910-1950* (pp. 189-203). Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- Armando, A. (2009). Artistas mujeres, la gráfica y las artes decorativas: el caso de tres revistas culturales de Rosario. *Avances*, 14, pp. 63-76.
- Armando, A. (2005). Imágenes de Argentina y América: los murales de Alfredo Guido. *Studi Latinoamericani*, 1, pp. 89-102.
- Avaro, N. (2006). Vida de artista. En *Emilia Bertolé: obra poética y pictórica* (pp. 13-59). Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Boni, N. (2011). Imágenes modernistas en Rosario en los inicios del siglo XX: vitrales, mayólicas y pinturas murales. *Separata*, XI(16), pp. 33-47.
- Bourdieu, P. (2013). *Manet, une revolution symbolique. Cours au College de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie Claire Bourdieu*. Paris: Seuil.
- Bourdieu, P. (2006). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Santillana.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Cibotti, E. (2000). Del habitante al ciudadano: la condición del inmigrante. En M. Lobato y J. Suriano, *Nueva historia argentina: El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)* (pp. 365-408). Buenos Aires: Sudamericana.

- Corsani, P. (2007). Honores y renuncias. La escultora argentina Lola Mora y la fuente de los debates. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, (15)2, pp. 169-196. Recuperado el 2022, 18 de mayo de <https://www.revistas.usp.br/anaismp/issue/view/394>.
- Falaschi, R. (2013). *Eugenio Fornells: recorridos en la plástica y la docencia artística entre 1908 y 1946* [tesina de grado, Universidad Nacional de Rosario]. Rosario, Argentina.
- Fantoni, G. (2014). *Berni entre el surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Fer, B. (1998). Introducción. En F. Frascina et al., *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX* (pp. 7-53). Madrid: Akal.
- Fernández, S. (2010). *La Revista El Círculo o el arte de papel. Una experiencia editorial en la Argentina del Centenario*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Garb, T. (1998). Género y representación. En F. Frascina et al., *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX* (pp. 223-294). Madrid: Akal.
- Gluzman, G. et al. (2021). *El canon accidental: mujeres artistas en la Argentina (1890-1950)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Gluzman, G. (2016). *Trazos invisibles: mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Biblos.
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Martín-Barbero, J. (2002). Culturas populares. En C. Altamirano (Dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 49-60). Buenos Aires: Paidós.
- Mauro, D.; Cesaretti, F. y Uliana, H. (2005). Del resplandor a la opacidad. Opinión pública, empresas periodísticas y ciudadanía. La “nueva prensa” de Rosario en la década del 20: los casos de *La Reacción* y *Reflejos*. En M. Bonaudo (Dir.), *Imaginario y prácticas de un orden burgués. Rosario, 1850-1930* (pp. 97-123). Rosario: Prohistoria.

- Mill, A. y Baldasarre, M. I. (2010). Alfred Philippe Roll. Femme et taureau (Mujer y toro). En R. Amigo (Comp.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección* (pp. 599-600). Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Montini, P. (2011). Las colecciones son museos: las articulaciones entre el coleccionismo privado y público en Rosario, 1910-1960. En M. Baldasarre y S. Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* (pp. 299-327). Buenos Aires: CAIA / Edutref.
- Montini, P. et al (2012). *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario, 1917-1945*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Mouguelar, L. (2015). Pintores, ilustradores y caricaturistas. El arte como profesión en Rosario a comienzos del siglo XX. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual*, 6, pp. 119-132. Recuperado el 2022, 18 de mayo de http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=188&vol=6.
- Mouguelar, L. (2014, junio-diciembre). Viajes, redacciones e imágenes modernas: los dibujantes del semanario *Gestos y Muecas*. *Dominios da Imagem*, (8)16, pp. 72-93. Recuperado el 2022, 18 de mayo de <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/20646>.
- Mouguelar, L. (2013). De bohemios y profesionales. Eugenio Fornells en *Caras y Caretas*. *Avances*, 22, pp. 147-161.
- Moxey, K. (2003, noviembre). Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales. *Estudios Visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 1, pp. 41-59.
- Nochlin, L. (1991). *El realismo*. Madrid: Alianza.
- Pollock, G. (2015). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Pollock, G. (2007). La heroína y la creación de un canon feminista: las representaciones de

- Artemisia Gentileschi de Susana y Judith. En K. Cordero Reiman e I. Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 161-195). México DF: Universidad Iberoamericana.
- Pons, A. y Videla, O. (2005). Formación de una burguesía local e inmigración española en la Rosario agroexportadora. *Historia regional*, 23, pp. 75-90.
- Prieto, V. (2007). Archivo del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. En *Colección Histórica del Museo J.B. Castagnino* (pp. 163-175). Rosario: Castagnino/Macro.
- Ribera Gassol, R. (2009). El pintor vimbodinenec Joan Potau i Martell (1882-1936). *Aplec de Treballs*, 27, pp. 207-218.
- Slullitel, I. (1968). *Cronología del arte en Rosario*. Rosario: Biblioteca.
- Suárez Guerrini, F. et al. (2017). *Ilustres desconocidas: algunas mujeres en la Colección*. La Plata: Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti.
- Tarragó, G. (2011). *De la orilla del mar a la vera del río: navegantes y comerciantes genoveses en el Plata y el Paraná (1820-1860)*. Rosario: Prohistoria.
- Videla, O. y Fernández, S. (2001). La evolución económica rosarina durante el desarrollo agroexportador. En R. Falcón y M. Stanley, *La historia de Rosario: economía y sociedad* (pp. 55-109). Rosario: Homo Sapiens.
- Wechsler, D. (2011). Desde el Salón. En D. Wechsler et al., *Salón Nacional 100 años: Palais de Glace* (pp. 11-278). Buenos Aires: Subsecretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.
- Williams, R. (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.
- Zablosky, C. y Nusenovich, M. (2017). *El Salón de Córdoba en 1916*. Córdoba: Museo Evita – Palacio Ferreyra.

Fuentes

Academia de Bellas Artes (1919, 26 de abril). *Con Permiso*, (I)13, p. 2.

Arte español (1915, 9 de septiembre). *Crónica*, s. d.

Arte pictórico. La exposición Fornells (1918, 13 de abril). *El Semanario*, s. d.

Arte y Teatros. Círculo Artístico (1920, 28 de septiembre). *La Capital*, p. 9.

Arte y Teatros. Círculo Artístico de Rosario (1919, 5 de septiembre). *La Capital*, p. 10.

Arte y Teatros. El X Salón Nacional de Bellas Artes. Concurrencia de artistas rosarinos (1920, 23 de octubre). *La Capital*, p. 5.

Asociación cultural “El Círculo” (1917). Catálogo *I Salón de Otoño (Primer Salón Nacional de Bellas Artes de Rosario)*. Rosario, Argentina.

Ballerini, A. (1917, 19 de junio). La obra. *La República*, s. d.

Bellas Artes (1917, 29 de mayo). *La Razón*, s. d.

Blotta, H. (1925, 4 de octubre). El arte pictórico y escultórico. *La Nación*, pp. 12-14.

Círculo Artístico (1919, 21 de agosto). *La Capital*, p. 10.

Círculo Artístico de Rosario (1920). Catálogo *Primer Salón del Círculo Artístico de Rosario*. Rosario, Argentina.

Círculo Artístico de Rosario (1920, 1 de septiembre). *Athenea. Revista social*, (I)4, s. d.

Círculo Artístico de Rosario – La fiesta de anoche (1919, 24 de agosto). *La Capital*, p. 9.

- Comisión Municipal de Bellas Artes (1918). Catálogo *II Salón de Otoño*. Rosario, Argentina.
- Comisión Municipal de Bellas Artes (1920). Catálogo *IV Salón de Otoño*. Rosario, Argentina.
- Comisión Nacional de Bellas Artes (1920) Catálogo *X Salón Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Argentina.
- Ortiz Grognet, E. (1914, 15 de junio). Notas de arte. Exposición. *La Capital*, s. d.
- E.O.G. (1919, 26 de abril). Zaguán de Otoño. *Con Permiso*, (I)13, p. 7.
- El Salón de Otoño. El acto inaugural de ayer (1917, 25 de mayo). *La Capital*, s. d.
- El tercer salón de Otoño. Su inauguración (1919, 25 de mayo). *La Capital*, s. d.
- El tercer salón de Otoño. Vernissage (1919, 25 de mayo). *La República*, s. d.
- Exposición de Bellas Artes. A propósito del 2° Salón de Otoño. I (1918) [recorte periodístico sin datos]. Archivo Fornells, Rosario, Argentina.
- Exposición pictórica (1915, 10 de septiembre). *La Reacción*, s. d.
- Gran festival en honor de Monseñor Fornells (1914, 1 de febrero). *Gestos y Muecas*, (II)21, s. d.
- Heraldo de Cataluña (1918, 3 de octubre). Archivo Fornells, Rosario, Argentina.
- Heraldo de Cataluña (s. f.). Archivo Fornells.
- H.F.C. [Humberto Félix Castro] (1915, septiembre). Exposición de Arte Español. Organizada por Juan Potau. En el Salón Souza. *El reportaje*, s. d.
- Inauguración del Círculo Artístico de Rosario (1919, 25 de agosto). *La Capital*, p. 9.
- Juncosa, F. [Eugenio Fornells] (1920, 1 de octubre). Inauguración del Primer Salón Anual de Arte

del *Círculo Artístico de Rosario. Athenea. Revista social*, (I)6, s. d.

Ortiz Grognet, E. (1920, septiembre-octubre). Exposiciones de Arte. *Círculo Artístico. La Revista de "El Círculo"*, (II)21-22, p. 200.

Ortiz Grognet, E. (1920, agosto). Cuarto Salón de Otoño. *La Revista de "El Círculo"*, (II)20, pp. 153-164.

Primer Salón del *Círculo Artístico de Rosario* (1920, 25 de septiembre). *La Capital*, p. 9.

Redactores y colaboradores (1920, 8 de julio). *Athenea. Revista social*, (I)1, s. d.

Sesiones *Athenea* (1920, 1 de agosto). *Athenea. Revista social*, (I)2, s. d.

S.L. (1914, 18 de julio). La caricatura política. El artista catalán Lorenzo Brunet. *La esfera*, 29, s. d.

Un catalán ilustre. Eugenio Fornells (1917, 25 de abril). *Heraldo de Cataluña*, s. d.

Una escultora rosarina. La señorita Filomena Vittoria (1920, 16 de mayo). *La Capital*, p. 9.

Cómo citar este artículo:

Mouguelar, L. V. (2022). Gestos solemnes y acciones festivas: pugnas por la legitimidad cultural a comienzos del siglo XX. *AVANCES*, (31), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/38093>.

De Lilith a Lulú. La “maldad femenina” en la cultura y las artes

From Lilith to Lulu. “Feminine evil” in culture and the arts

Marcelo Nusenovich

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

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/is7q8op7w>

Resumen

La idea principal de este ensayo es que es posible trazar en la larga duración una continuidad simbólica –fonética en principio– entre Lilith, Lola y Lulú, figuras femeninas ficcionales nocturnas, seductoras y conducentes a la ruina del hombre, a partir de Lilith, la primera mujer sublevada.

Para sostenerla, la propuesta es mostrar a lo largo del tiempo y en diferentes artes la presencia del arquetipo europeo, así como las motivaciones que animaron a su construcción, que obtuvo su auge a fines del siglo XIX con la mujer fatal.

El rastreo termina en Córdoba, donde el arquetipo fue trasladado, igual que otros símbolos de la cultura europea.

Palabras claves

Mujer fatal, Género, Símbolo, Misoginia, Otredad

Abstract

The main idea of this essay is that it is possible to trace in the long run a symbolic continuity –phonetic in principle– between Lilith, Lola and Lulu, fictional nocturnal women, seductive and conducive to the ruin of man, as in Lilith, the first subverted woman.

To sustain it, the proposal is to show throughout time and in different arts the presence of the European archetype, as well as the motivations that encouraged its construction, which reached its peak at the end of the 19th century with the femme fatale.

The search ends in Córdoba, where it was transferred, like other symbols of European culture.

Key words

Femme fatale, Gender, Symbol, Misogyny, Otherness

La mujer, el otro, el chivo expiatorio

La misoginia, presente de diferentes maneras en la cultura occidental, coaguló a fines del siglo XIX en el arquetipo de la mujer fatal, que atravesó la cultura y todas las artes, según el cual el “sexo débil” resultó criminalizado y fue hecho partícipe –y hasta cómplice– de todos los conflictos que amenazaban la paz en Europa.

Como dice Girard (1986) refiriéndose al chivo expiatorio, “Los perseguidores creen elegir su víctima en virtud de los crímenes que le atribuyen y que a sus ojos la convierten en responsable de los desastres contra los que reaccionan con la persecución” (p. 39).

La transgresión original, aquella que dio inicio a la persecución, era la proclama de igualdad entre hombre y mujer de Lilith, por la cual terminó demonizada y expulsada del Edén. A este crimen atávico de la mujer dirigido contra el orden establecido, se sumaba el temor al poder sexual femenino, que se suponía concentrado en las “malas mujeres” que lograban obsesionar a sus víctimas y esclavizarlas con el deseo. Podían arrojar a los hombres al abismo y al hacerlo cuestionaban el control racional, base de su superioridad y prerrogativas.

Los padres y maridos (y en algunos casos también los hermanos e hijos) decimonónicos construían un círculo “protector” en torno a la mujer. Disfrazaban su dominio indisputable con el pretexto de proteger y, de modo más o menos encubierto, resguardar la naturaleza femenina, que se consideraba de débiles moral y complexión y necesitada de protección y control. En palabras de Dijkstra (1986),

...para muchos esposos victorianos, la debilidad material de su esposa fue la evidencia para el mundo y para Dios de su pureza física y mental (que) explotaba y romantizaba la noción de la mujer con una invalidez permanente, necesaria, incluso natural (p. 25).

La religión, la política, la medicina y la filosofía habían trazado entre los sexos una distancia irreductible, semejante a la existente entre cuerpo (*res cogitans*) y alma (*res extensa*) en el sistema cartesiano. Esto fue atravesado por el desconocimiento del cuerpo femenino. Como muestra Laqueur (1994): “La ausencia de una nomenclatura anatómica precisa para los genitales femeninos y para el aparato reproductor en general es el equivalente lingüístico a la propensión a ver el cuerpo femenino como una versión del masculino” (p. 170). Esa nítida línea divisoria se fortaleció con el positivismo, al presentarse como evidencia científica valoraciones y categorizaciones binarias imaginarias.

De manera aparentemente contradictoria, ya que se encontraban en las antípodas del pensamiento de August Comte (Montpellier, 1798–París, 1857) y sus seguidores los movimientos artísticos del momento, como el simbolismo, el decadentismo, el parnasianismo o el prerrafaelismo, coincidían en ese punto –obviamente con matices– y daban forma al ícono con el rescate de antiguos símbolos malignos de lo femíneo.

En palabras de Baudelaire (1995), uno de los protagonistas indudables del “mal” en la modernidad parisina:

la mujer, en una palabra, no es en general, para el Sr. G. [se refiere al pintor Constant Guys (Flesinga, 1802–París, 1892)], sólo la hembra del hombre. Es más bien una divinidad, un astro que preside todas las concepciones del cerebro masculino; es una reverberación de todas las gracias de la naturaleza condensadas en un solo ser; es el objeto de admiración y de la curiosidad más viva que el cuadro de la vida pueda ofrecer a su contemplador. Es una especie de ídolo, **estúpido tal vez**, pero deslumbrante, hechicero, que mantiene los destinos y las voluntades sujetos a sus miradas (p. 118).

La resistencia femenina organizada discutía fuertemente el lugar de pasiva “estupidez”. Ese momento está captado por Henry James (Nueva York, 1843–Londres, 1916) -(1886)- novela *Las bostonianas* (2004), centrada en el triángulo amoroso y político establecido entre el conservador Basil Ransom, su prima Olive Chancellor, ferviente feminista de Boston, y Verena Tarrant, una hermosa protegida de Olive en el movimiento de reclamo de derechos y paridad entre los sexos, lucha que ya era internacional en esa época. La trama se refiere a la disputa entre Ransom y Olive por Verena. James contrastaba conservadurismo masculino y revolución feminista, mostrando las nuevas formaciones en Estados Unidos y los conflictos surgidos a partir de la institución de la lucha femenina en el campo cultural y político, al discutir las posibilidades de participación controladas por los hombres en el matrimonio y por el Estado al negar a las mujeres el derecho al sufragio.

Tanto en la ficción como en la vida real, el descubrimiento del poder femenino subvertía el universo construido con el justificativo de la necesidad de protección. Los hombres, en efecto, consideraban como derecho y deber garantizar la evolución protegiendo la fragilidad innata del “sexo débil”, asegurando el control de su imaginación. La vigilancia patriarcal se sostenía con argumentos irrefutables, provenientes tanto del Estado como de la religión y la ciencia, y

convivía en ese momento con otros movimientos muy influyentes situados entre la filosofía y la religión, como la Rose-Croix o la Teosofía.

Las novelas eran consideradas el principal enemigo de la imaginación femenina, capaces de generar en ella traslados no siempre controlables por sus guardianes. Una de las primeras novelas que concedieron un lugar al deseo y el goce femeninos apareció primero en forma de folletín, como era la usanza de la época, y llegó así a lugares recónditos. Se trata de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, novela que fue publicada en 1857. Es interesante notar que el descubrimiento del placer y el adulterio son continuados por el escritor francés con el suicidio de Emma como única salida de la ruina moral y económica en las que se había precipitado (Flaubert, 2004). También podemos hablar de la presencia en la cultura de hombres fatales, como Tadzio, que con su "inocente" seducción precipita a Von Aschenbach a la enfermedad y la muerte en *La muerte en Venecia* de Mann (Lübeck, 1875–Zürich, 1955) Mann (Lübeck, *Dorian Gray*, tan bello como maligno en la obra de Wilde (Dublin, 1854–París, 1900) (2003 [1890])), por supuesto, *Drácula* de Stoker (Dublin, 1847–Londres, 1912) (1986) cuya primera edición es de 1897. El antecesor de todos ellos es Don Giovanni, símbolo por excelencia de la centuria anterior. Dijkstra (1986) señala la diferencia entre los arquetipos dieciochesco y decimonónico:

La ruina de los hombres por la *femme fatale* significa su muerte (¿por qué, después de todo, se llama así? ...) La mujer fatal no se conforma con amarlos y dejarlos. Ella anhela su destrucción, como la araña hembra o la mantis religiosa (p. 299).

D. H. Lawrence (Eastwood, 1885–Vence, 1930), si bien no fue el primer artista que abordó el tema del erotismo femenino (podemos pensar en los textos de Sade y las pinturas de Fragonard), compartió con otros autores de la época cierta fascinación por el goce sexual de la mujer. La despojada sensualidad de sus novelas fue considerada indecente y fue muy mal recibida en su época.

Pero la imaginación femenina no solo corría el riesgo de perderse en el erotismo en sus lecturas, sino desviarse con ellas hacia causas igualmente peligrosas para el "sexo fuerte", como el feminismo.

Mucho contribuyó a la difusión del mito de la *femme fatale* un personaje histórico que acaparó la atención de la época: Margareta Geertruda Zelle, conocida como Mata Hari (Leeuwarden, 1876–Vincennes, 1917), bailarina, prostituta de alto nivel y espía holandesa, que

durante la Primera Guerra Mundial realizó labores de espionaje para Alemania, por lo que en un célebre juicio fue declarada culpable de traición por los franceses, condenada a muerte y fusilada el 15 de octubre de 1917 en la fortaleza de Vincennes. La expresión *femme fatale* apareció escrita por primera vez poco antes de su muerte, en la última década del siglo XIX.

En el campo visual, la iconografía de la malignidad femenina se enmarcó en algunos movimientos literarios articulados con las artes, principalmente el parnasianismo, el decadentismo, el prerrafaelismo, el simbolismo y su derivación, el *art nouveau*.

Huysmans (París, 1848–1907), a mediados de la década de 1880, expresa su disgusto por la vida moderna y un profundo pesimismo, especialmente en su influyente novela *À rebours* (2016) –editada en 1884–, es considerado la “piedra de toque” del simbolismo literario, en tanto adscribe a Salomé las características de la mujer fatal. Sin embargo, los principios del movimiento fueron redactados por un poeta griego establecido en París en 1882, Ioannis Papadiamantopoulos, conocido como Jean Moréas (Atenas, 1856–París, 1910), quien en 1886 lanzó el *Manifiesto del Simbolismo*. La influencia de este movimiento literario fue fundamental para la construcción del arquetipo femenino en todas las artes. Instaló la sospecha de la mujer y su belleza supuestamente turbia, contaminada, perversa y, sin embargo, magnética, capaz de vencer la voluntad de dominio masculino. Esta contradicción fundamental entre repugnancia moral y atractivo sexual repercutió en la cultura.

Pero no era solamente su aspecto físico la causa de su tóxica fascinación. La mujer fatal destacaba por su capacidad de dominio, que le permitía adecuarse solo en apariencia al deseo de su/s protector/es de turno, sin apartarse de su meta final, que era la destrucción de quienes la idolatraban y pugnaban por poseerla sexualmente.

Otras características que la vinculaban con lo satánico eran su frialdad y su vocación de decadencia, como si quisiera arrastrar a todos a su degradación y caída, que en todo caso formaban parte de su destino ineluctable; puede decirse que disfrutaba cada víctima como un triunfo, el de su maldad y belleza.

Lilith

Lilith, la mujer creada antes que Eva directamente de la tierra como Adán y no de una de sus costillas, fue castigada severamente, expulsada del Edén y demonizada al negarse a adoptar la postura horizontal y debajo de Adán en el coito, por considerarse su igual. Proviene de Mesopotamia y fue llevada por los judíos luego de su largo cautiverio en Babilonia. Sin embargo, está expurgada del Génesis (salvo una mención en el Libro de Isaías). Sus apariciones más frecuentes en el judaísmo se encuentran en el folklore, la Cábala y algunas interpretaciones exegéticas del Talmud.

En Sumeria su nombre se relacionaba con las palabras *lulti* (lascivia) y *lulu* (libertinaje). Entre sus múltiples correspondencias se identificaba con *Lilitu* o *Ardat Lili*, espíritus femeninos ambivalentes relacionados con el término *lil* que significa “espíritu del aire”. Su ligazón más potente es con la diosa Innana de Sumeria, devenida Ishtar en Babilonia, regentes de la mañana y el ocaso, la sexualidad y la fertilidad, como así también de la guerra, la violencia y la destrucción.

Generalmente Innana/Ishtar aparecen como una sola entidad, a la que se sumó más tarde la diosa semítica Astarté, su personificación fenicio-cananea. Las tres poseen similares poderes y atributos. Astarté se relaciona directamente con la luz y los astros. Su propio nombre viene de la estrella de la mañana, que fenicios y cananeos llamaban Aster. Puede decirse que son todas facetas de la misma diosa, cuya representación se puede observar en la tablilla de terracota llamada *Relieve Burney*, también conocida como *La Reina de la Noche* (Imagen 1), que representa tanto a Lilith como a Innana e Ishtar o, mejor dicho, a todas ellas a un tiempo, en una fusión de símbolos e imágenes. Esta fusión alude a una sexualidad femenina activa y nocturna, a la fertilidad y al dominio de contradicciones u opuestos complementarios: nacimiento y muerte, paz y violencia, animales y humanos. El bajorrelieve representa una diosa alada con garras de águila, flanqueada por búhos y posada sobre leones supinos, iconografía que corresponde a Ishtar. En cambio, las garras y los búhos son atributos de Lilith.

Lamia, en la mitología griega, era como Lilith dueña de una gran belleza. Amada por Zeus, fue perseguida por los celos de Hera, quien daba muerte a sus hijos. Lamia, refugiada en una gruta, se vengó persiguiendo a los infantes para devorarlos y así se constituyó fundamentalmente en el símbolo de la mujer sin hijos. Le estaba vedado el sueño, aunque Zeus se apiadó de ella y le concedió el don de quitarse y ponerse los ojos (al igual que Lilith). Carente del don del habla, poseía un melodioso silbido con el que atraía a los hombres.

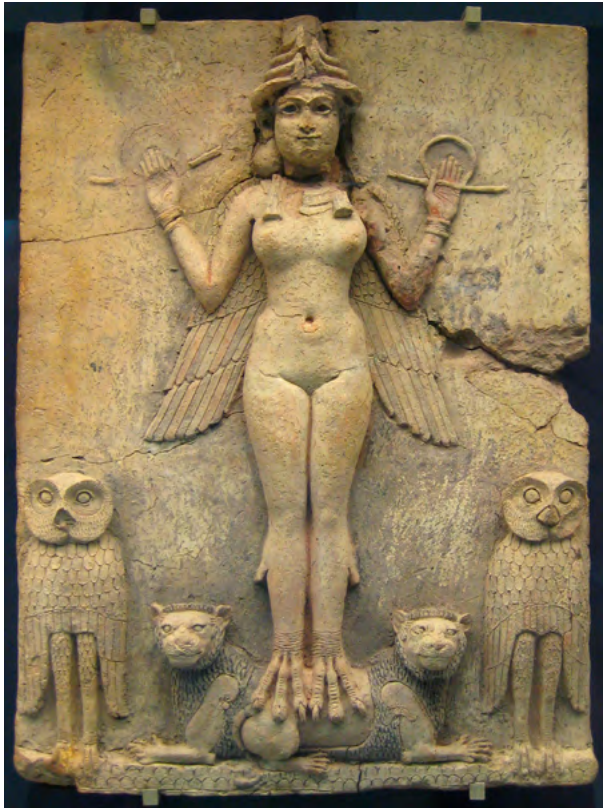


Imagen 1: Reina de la noche (1800-1750 a. C.) [terracota] 49,5 cm x 37 cm x 4,8 cm (máx.). British Museum. Londres, Inglaterra.

Astarté/Innana/Ishtar/Lilith/Lamia obtienen su goce de innumerables amantes, aunque la concesión de sus favores era peligrosa para estos, ya que se presentaban como súcubos que absorbían la vitalidad de sus víctimas.

La creencia en los súcubos y su contraparte, los incubos, se articula con la demonología medieval. Sin embargo, se modulan y confunden con la mujer fatal decimonónica, de manera “fundacional” en Lilith como expresión de una ambivalencia, no de una oposición absoluta. El incubo (del latín *incubus*: “yacer”, “acostarse”) es un demonio que se posa encima de la víctima durmiente, con quien goza de manera frenética aunque él o ella no despierten. Su contraparte femenina se llama súcubo, el demonio que bajo la apariencia femenina mantiene relaciones sexuales con un hombre, preferentemente adolescente o monje.

Lxs inmoladxs viven la experiencia como un sueño, sin poder despertar de él. El mal candente y fecundante penetra así sin frenos en su inconsciente. De manera contradictoria, ese ardor constitutivo de la naturaleza del incubo no se transmite a su pene –que es helado–, signo principal o prueba de lo demoníaco. Creo posible que esta frialdad del órgano que consuma la

penetración se relaciona con la frialdad del “corazón” que caracteriza a las mujeres fatales que no se apiadan de sus víctimas al enredarlas y llevarlas a la aniquilación. Puede decirse que en Lilith y en sus “hijas” cuajan el incubo y el súcubo. Todas poseen, como ambos demonios, un ansia sexual que transforma sus apetitos en voluntad devoradora, a la que añaden un irresistible atractivo personal que utilizan para esclavizar el deseo. Para ello, absorben la energía vital de sus víctimas hasta extinguir la por completo.

A la recuperación de otros antiguos arquetipos de Lilith y al reconocimiento en sus descendientes de una fuerza amenazante y destructora, mucho contribuyó el psicólogo suizo Carl Gustav Jung (Kesswil, 1875–Küsnacht, 1961) y su concepto de “inconsciente colectivo”, que agregaba una dimensión social a la base del psicoanálisis freudiano, fundado en el análisis del inconsciente personal. Jung en 1934 defendía la existencia de un mundo “paralelo” compartido por todos. En su interior se daban “contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos” (Jung, 1991, p. 10).

Para Jung, llegamos al mundo con un cerebro predeterminado por la herencia que no se enfrenta a los estímulos de los sentidos con cualquier disposición sino con una específica, que condiciona una selección y configuración peculiar de la percepción constituida por preformaciones, o sea condiciones *a priori*. Los arquetipos señalan vías por donde circula la fantasía, estableciendo paralelos mitológicos en el imaginario, evidentes sobre todo en la fantasía onírica infantil, en los delirios de los enfermos mentales y, en menor medida, en los sueños de todos.

Los arquetipos no vienen dados de por sí, sino que son las matrices generadoras de lo que llegará a la mente y tomará una forma determinada en el inconsciente de cada individuo, influida por la época en la que viva y el contexto social que lo rodee. La psicología jungiana interpreta el símbolo como proyección de una imagen interior: el *anima*, personificación femenina del inconsciente masculino, y el *animus*, su reversa en el femenino.

La apropiación apareció por primera vez en la Hermandad Prerrafaelista inglesa fundada en Londres en 1848, que curiosamente contaba entre sus miembros a mujeres como la pintora Evelyn de Morgan (Londres, 1855–1915), quien también aludió a la mujer fatal en pinturas como *Helena de Troya* y *Cassandra*, ambas de 1898, donde las incitantes mujeres sujetan un mechón de sus largas cabelleras rubia y rojiza respectivamente; o *La poción de amor* (1903), donde la mujer se torna hechicera o bruja como en el medioevo. En otras como *El Ángel de la*

muerte (1881) muestra a Samael, demonio consorte de Lilith, en las profundidades del Mar Rojo, posado con sus negras alas de ángel caído sobre su víctima.

Lilith inspiró al líder del movimiento, el poeta y pintor Dante Gabriel Rossetti (Londres, 1828–Birchington, 1882), la composición del poema “Eden Bowery” (1868) y de la pintura *Lady Lilith* (1866), entre otras obras alusivas. Como dice en su poema: Fue Lilith la esposa de Adán: / (...) Ni una gota de su sangre era humana / Pero estaba hecha como una mujer dulce y suave (en Bornay, 1990, p. 145).

Aunque las representaciones de mujeres fatales en toda Europa son numerosas y no conforman un grupo homogéneo, es posible encontrar algunas características comunes. La más notable es la belleza turbia, contaminada, perversa. La extrema blancura de su piel resalta sus grandes ojos verdes de maligna mirada, a la que contribuyen su fluorescencia y sus pupilas dirigidas a lo alto.

Para muchos teóricos, el arquetipo de la *femme fatale* representa el miedo del hombre a verse devorado por una mujer.

La gestación del símbolo androcéntrico se produjo en la literatura del siglo XVIII. Lilith y una de sus principales armas, su hermosa cabellera suelta en una época donde las mujeres respetables llevaban el pelo recogido, aparecen por ejemplo en el *Fausto* de Goethe (Francfort del Meno, 1749–Weimar, 1832) –publicado en 1790–, en el capítulo “La noche de Walpurgis”, donde se produce un descenso a los infiernos en lo oscuro de la noche:

Fausto: ¿Quién es esa?

Mefistófeles: Mírala bien. Es Lilith.

Fausto: ¿Quién?

Mefistófeles: La primera mujer de Adán. Guárdate de su hermosa cabellera, la única gala que luce, cuando con ella atrapa a un joven no le suelta fácilmente (Goethe, 2001, p. 121).

Otra de las bases sobre la que se cimienta esta atribución envilecida la encontramos en la obra *Götz de Berlichingen*, una pieza teatral también escrita por Goethe (2014) en 1773. Su protagonista, la condesa Adelaida, es una mujer ambiciosa que utiliza para sus fines a los hombres de su entorno quienes, enceguecidos por su belleza, abandonan la moral y se entregan a depredar el medio social sin vacilar, para complacer a la condesa (Bornay, 1990).

Otro hito es la balada *La Belle Dame sans Merci*, que Keats (Londres, 1795–Roma, 1821) publica en 1819, donde una bella mujer seduce a los hombres para arrojarlos al abismo.

¿De qué adoleces, caballero, / tan sólo y pálido vagando? / Del lago el junco se ha secado, / y no cantan los pájaros? (...) Y me arrulló hasta que dormí, / y ahí soñé lo más horrible / que haya soñado alguna vez (...) / (...) todos cadavéricos, gemían: “la bella dama sin piedad te tiene preso”. / He ahí el por qué aquí permanezco, tan solo y pálido vagando. / Si bien del lago el junco se ha secado, / y no cantan los pájaros (Keats, 2016, p. 57).

El poema fue una de las fuentes principales de inspiración para la Hermandad Prerrafaelista, principalmente para Rossetti, de quien se conservan dos versiones del poema: una en pluma y sepia sobre papel de 1848 y otra en tinta y acuarela sobre papel de 1855.

El Romanticismo alemán es una fuente muy importante en su caracterización e iconología. En una línea muy similar a la mujer de la balada de Keats, el eclesiástico Meinhold (Lütaw, 1797–Berlín, 1851) (1847), en su obra *Sidonia la Hechicera* –publicada en 1847–, creó un personaje femenino de gran belleza, Sidonia von Bork, que no solo destruía a todos los que interferían en sus planes y en su vida, sino que con sus hechizos obtenía venganza de sus enemigos (Bornay, 1990). Tres años antes, otro romántico, Heinrich Heine (Düsseldorf, 1797–París, 1856) tomó el nombre de un peligroso peñasco llamado Lorelei para crear un poema cuyo personaje femenino tenía ese mismo nombre. Se trataba de una hermosa joven que, como las sirenas, a través de la seducción de sus cantos, arrastraba a los marinos al naufragio.

El símbolo de la *femme fatale* se hizo omnipresente y apareció en las obras de autores de diferentes nacionalidades y lenguajes, entre ellos Oscar Wilde, Edvard Munch (Løten, 1863–Skøyen, 1944), Richard Strauss (Munich, 1864–Garmisch-Panterkirchen, 1949) y Gustav Klimt (Baumgarten, 1862–Alsergrund, 1918).

El final de las *femmes fatales* está asociado generalmente en la ficción a una muerte derivada

del amor sin control. De hecho, solo el amor –si es desmesurado e irracional– es el significado profundo de sus enigmáticas vidas y muertes. Los últimos gestos se rigen por la irracionalidad de la pasión, de la que son a la vez víctimas y victimarias.

Desde la Iglesia y el Estado burgués hubo en la época una campaña de persecución de las relaciones prematrimoniales o extraconyugales y de otras formas de vida que, por apartarse de la normatividad, eran consideradas pecaminosas e inmorales. Sin embargo, en este clima agitado y revuelto que precedía el estallido de la guerra, surgió un hedonismo y un erotismo sin precedentes, en una fase de la vida de la burguesía industrializada conocida como *belle époque*. Ese morbo, captado por los movimientos del fin de siglo, promovía un despliegue de la lubricidad que hizo del arte una vidriera donde contemplar prácticas hasta entonces desechadas por la sociedad, como el onanismo, la homosexualidad, el incesto, el fetichismo, entre otras.

Charles Baudelaire (París, 1821–1867) y Paul Verlaine (Metz, 1844–París, 1896), entre otros, resaltaban el miedo que suscitaba la aparición del arquetipo femenino al que Dijkstra (1986) ha llamado “ídolo de perversidad”, parafraseando el título de la obra de Delville. Esto sirvió de inspiración a los “poetas malditos”, identificados con los movimientos citados, que luego desembocarían en el surrealismo. Baudelaire (1995) decía que el hombre moderno arrastraba consigo un profundo sentido de insatisfacción, de vacío, de miedo ante lo desconocido. Y en ese estado, la mujer representaba para él una atracción hacia el infinito, un hundimiento en el mal que podía arrastrarlo hacia su destrucción, pero también a formas de goce carnal inimaginables, inseparables de la posterior caída.

Esa búsqueda del placer sexual a cualquier precio llena la literatura, y el arte en general, de un repertorio vastísimo de víctimas y victimarixs. Las mujeres fatales, con su piel pálida, labios carnosos y rojos por la sangre bebida, cuello estilizado, cabellera serpentina, mirada diabólica, se consideraban la fuente por excelencia de ese goce sin límites. Su culto respondía principalmente a una de las paradojas de la época, que llevaba al escritor (o al artista en general, si pensamos por ejemplo en la Amada de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz) a satanizar aquello que amaba, porque en el dolor encontraba la mayor fuente de placer, principio romántico por excelencia.

Otra tradición identifica a Lilith como vampiro sexual. Con *Drácula*, su creación literaria más reconocida, Stoker (1986) trazó matices del vampirismo que influyeron en la elaboración de la iconografía simbolista. Su novela fue publicada sin gran repercusión y el film de Franz Murnau

(Bielefeld, 1888–Santa Barbara, 1931), *Nosferatu* de 1922, magistral obra del cine expresionista, nunca alcanzó una repercusión masiva; lo que sí sucedió en Hollywood a partir de las versiones que tuvieron al actor húngaro Béla Lugosi (Lugoj, 1882–Los Ángeles, 1956) como protagonista. Las impúdicas vampiras que acosan al pobre Jonathan en la novela muestran, tras la tentación carnal, la perdición y la insoportable inmortalidad en las tinieblas.

En el habla corriente estadounidense se suele llamar a las mujeres fatales *vamps*, una palabra asociada primero a la moda de la década de 1920. El término *vamp* es apócope de *vampire* y refiere a extraer la vida no necesariamente bebiendo la sangre de sus víctimas, sino “chupando su energía” mediante la especulación sexual y económica.

En las visiones de la dudosa moralidad de Lilith y sus descendientes resuenan los mitos, ritos y prácticas antiguos. La prostitución sagrada, por ejemplo, fue parte integrante del culto a Ishtar, quien retenía sus incontables *partenaires* solamente por una hora, que le bastaba para envilecerlos por siempre. Los poetas malditos tomaban el mal como ingrediente fundamental del amor. Como dice Baudelaire (1999) en “Cohetes”, que con “Mi corazón al desnudo” constituyen sus *Diarios íntimos* –publicados originalmente en 1884–,

...la voluptuosidad única y suprema del amor estriba en la certidumbre de hacer el mal.
El hombre y la mujer saben, desde que nacen, que en el mal halla toda voluptuosidad
(Baudelaire, 1999, p. 18).

El amor es el gusto de la prostitución, no existiendo placer elevado que no pueda conducir a ella (p. 13).

Lola Lola: *El ángel azul*

El ángel azul es un film dirigido por Josef von Sternberg (Viena, 1894–Hollywood, 1969) en 1930 y protagonizado por Marlene Dietrich, Emil Jannings y Kurt Gerron. El guion fue escrito por Carl Zuckmayer, Karl Vollmöller y Robert Liebmann, quienes se basaron en la novela de *El profesor Unrat*, que en 1905 escribió Mann (2019). La película transcurre en la República de

Weimar. Su argumento es la degradación progresiva de un profesor respetable, en un proceso de transformación que lo lleva de la cátedra honorable al escenario de un cabaret convertido en un payaso inmerso en la demencia.

El autor del libro en que se inspira la película fue el alemán Luiz (Ludwig) Heinrich Mann (Lübeck, 1871–Santa Mónica, 1950). Se destaca en ella, como en sus otras novelas, por la temática social y la crítica al autoritarismo y militarismo que lo llevó al exilio en 1933. Era el hermano mayor de Thomas Mann (Lübeck, 1875–Zürich, 1955). Su libro *Professor Unrat* lo catapultó al reconocimiento internacional, al ser llevado con éxito al cine. Su desarrollo es el siguiente: Immanuel Rath (Emil Jannings) es un notorio profesor en el liceo local. Preocupado por la moralidad, descubre que sus alumnos son clientes asiduos del popular cabaret *El ángel azul*, donde trabaja Lola Lola (Marlene Dietrich), una hermosa joven. El profesor decide ir allí para increparlos, pero por azar conoce a la mujer. La atracción que Rath siente desde un principio terminará convirtiéndose en una horrible obsesión que provocará su caída en la locura y el fin de su carrera y moral, hasta entonces intachables.

456

La película nos muestra la impecable interpretación de Jannings de la decadencia del profesor expulsado, quien se hunde en una apatía enajenada y finalmente es solo una figura patética. Al final de la película, el antiguo maestro, ya totalmente enajenado, pierde incluso el lenguaje y sólo puede emitir el *quiquiriquí* del gallo. Este grito aparece dos veces en la película: la primera cuando en el banquete de bodas de Unrat y Lola, esta –creo que siguiendo una tradición popular de tono incitante para el “gallo”– emite el cloqueo de una gallina, al que responde el “gallo”. Cuando el desquiciado Rath descubre a Lola haciendo el amor con otro hombre en su propio cuarto, baja el último peldaño hacia la locura e intenta asesinarla, alejándola para siempre de sí; es entonces, cuando emite nuevamente ese sonido. Muere en la que era su aula en el Liceo vacío y oscuro, abrazando su escritorio en la soledad nocturna de aquel espacio donde había sido respetado, temido y escarnecido.

Resulta interesante resaltar la semejanza temática de la novela de Heinrich con *La muerte en Venecia* de su hermano Thomas, donde el rol de la mujer fatal es cumplido por un efebo que precipita a la alienación y la muerte al respetado escritor Gustav Von Aschenbach. Ello nos habla de que la relación de la lubricidad y el deseo con la alienación y la muerte no es una temática excluyente del símbolo de la mujer fatal, sino que aparece en la propia articulación de lo erótico y lo tanático, aunque la cultura falocrática deposite la culpa en la mujer.

Lulú

Lulú es una ópera con un prólogo y tres actos de Berg (Viena, 1885–1935), autor de la música y el libreto, basado en *El espíritu de la Tierra* (1895) y *La caja de Pandora* (1904) de Frank Wedekind (Hanover, 1864–Múnich, 1918). Su primera representación fue en el Stadttheater de Zurich el 2 de junio de 1937.

La protagonista es un fantasma sin nombre, historia ni identidad, una proyección ambigua del deseo sexual. Algunxs la llaman Nelly, otrxs Mignon, Eva o Lulú. A veces es un pierrot, otras una prostituta, una asesina, una presidiaria, una artista de la danza y el canto o una esposa. El Dr. Schön, su “protector”, le dice “ángel de la muerte”.

Lxs otrxs personajes de la obra son la condesa Geschwitz, el estudiante, el médico, el pintor, el citado doctor Schön, su hijo Alwa, el domador Rodrigo, Schigolch (supuesto padre de Lulú quien sin embargo la explota como sus otros amantes), un marqués, un príncipe, el director del teatro y Jack el Destripador.

Algunos acompañan a Lulú como una suerte de “familia” que la utiliza a la que ella termina abasteciendo totalmente en un proceso de decadencia que alcanza su clímax en el tercer acto en Londres. Allí se prostituye con cualquiera.

La acción de la ópera de Berg se desarrolla a fines de 1920 y principios de 1930. En el prólogo, se presenta delante del telón caído Rodrigo, el domador, vestido con colorida ropa de fantasía circense, quien anuncia el espectáculo cuyo número principal –Lulú vestida de Pierrot– es “la verdadera, salvaje y bella bestia domada por el género humano” (Berg en Treitler, 1990, p. 283). En palabras de Treitler:

El signo más palpable del personaje de Lulú es el retrato de Pierrot. Berg hizo bastante hincapié en mostrar a la persona de Pierrot como una fuente para el personaje. Sus instrucciones (no las de Wedekind) hacen que Lulú aparezca en el Prólogo con su traje de Pierrot; y en la semiótica arcana en la que parece dirigirse a los analistas musicales, o tal vez a sí mismo, deriva la línea tonal característica de Lulú de la serie de acordes que se asocia inicialmente con el retrato. Como el simbolismo de Eva-Lilith, el retrato de Pierrot conecta con una actitud tremendamente ambivalente sobre la mujer (p. 300).

La propuesta del músico de la Segunda Escuela de Viena, influido tanto por el expresionismo como por el simbolismo, era que los personajes fueran solo caracteres escénicos. Resolvió esta pretensión con varios recursos, como hacer que cada amante le diera a Lulú un nombre diferente, como si existiese solo para ellxs en su insaciable deseo, o haciendo que el mismo actor representase varios papeles. Ese carácter alegórico se extiende a la composición, donde cada unx de lxs principales personajes posee un tema que lx identifica y, a veces comparte, y fusiona con otrxs. Así, el tema del Dr. Schön aparece en la última escena acompañando a Jack el Destripador, asesino de Lulú, como una especie de revancha del empresario periodístico a quien ella había matado.

El escenario es un lugar de exhibición, en parte teatro y en parte *music-hall*. En esta hibridación está presente la *performance* futurista, dadaísta, expresionista y surrealista, con su fusión de teatralidades periféricas al arte culto, como el cabaret, el circo, el *vaudeville*, el teatro de marionetas, la magia y otras *performing arts* (Goldberg, 1988), así como la mezcla de lenguajes y géneros. Por ejemplo, la introducción del cine en la escena dramática que utiliza Berg para narrar el juicio y la condena de Lulú fue un recurso utilizado varios años antes por Picabia (París, 1879–1953) (1924) en *Rêlache*, donde un film de René Clair (París, 1898–1981) es parte del *ballet* con música de Erik Satie (Honfleur, 1866–París, 1925).

El mismo Wedekind se relacionaba con el cabaret y la *performance* muniquesa en el mismo período en que residían en la ciudad Hugo Ball (Pirmasens, 1886–Sant'Abbondio, 1927) y su futura esposa Emmy Hennings (Flensburg, 1885–Sorengo-Lugano, 1948), artista de *night club*, quienes fundarían luego en Zurich el Cabaret Voltaire. Este grupo de artistas se reunía principalmente en un café, el *Simplicissimus*, en cuyas tarimas cantantes, bailarinxs, poetas y magos realizaban sus *performances*. Fue en este contexto de “teatro mínimo” donde Wedekind, un provocador en temas sexuales, tuvo cabida con sus acciones ofensivas que rayaban lo obsceno, como orinar y masturbarse en público, y pasó luego a inducir convulsiones en todo su cuerpo y en algunas ocasiones simuló su suicidio. Ball (en Goldberg, 1988) lo recordaba así:

Mi impresión más fuerte fue la del poeta como un horrendo cínico: Frank Wedekind. Lo vi en muchos ensayos y en casi todas sus obras. En el teatro luchaba por eliminarse a sí mismo como por eliminar los últimos restos de una civilización en otro tiempo firmemente establecida (p. 51).

La mujer victimaria y merecedora de justicia fue un topos para varios movimientos de vanguardia, comenzando con el expresionismo. La declaración más notable fue la obra teatral *Asesino, esperanza de las mujeres* del pintor vienés Oskar Kokoschka (Pöchlarn, 1886–Montreaux, 1980). El argumento es la lucha del hombre y la mujer. En el desenlace, el protagonista masculino acuchilla a su antagonista, proclamando con ese acto el triunfo del "hombre nuevo". Kokoschka había conocido a Wedekind cuando este representó ante un público reducido *La caja de Pandora* en Viena, personificando él mismo a Jack el Destripador y su futura mujer, Tilly Newes (Groz, 1886–Munich, 1970), a Lulú.

La *performance* fue representada en la capital del Imperio austrohúngaro en 1909, cuando Kokoschka tenía veintidós años, al aire libre, en el jardín del Kuntschau. El autor y director utilizó recursos expresionistas en los gestos y las actitudes del reparto (aunque él negó toda conexión con el movimiento). Este no estaba constituido por profesionales y se improvisó sin ensayo previo. La pieza fue considerada una afrenta a la moralidad pública, valiéndole a su autor (quien ya gozaba de pésima reputación) el título de "artista degenerado". El argumento consistía en una batalla entre un hombre y una mujer, donde el primero pugnaba por la proclama del "Hombre Nuevo", tema común en el expresionismo. La mujer lo acuchillaba el héroe que, a pesar de desangrarse, sobrevivía y era ella la asesinada. En palabras de Kokoschka (1988):

Yo ya era adulto en todos los sentidos, distinto de como era antes y, sin embargo, colmado aún de una curiosidad insaciable. Como el ermitaño perdido en la soledad, una voz interior me atormentaba con imágenes relacionadas con el sexo femenino. El matriarcado estaba superado desde tiempos remotos, y le correspondía al sexo masculino la tarea de devolver el orden al mundo material, de lavar la vajilla tras un banquete celestial. El varón se decía a sí mismo: ¡Todo me pertenece, y soy señor de todas las cosas! Pero no podía estar solo, de ahí el problema. En la mitología griega se habla mucho de Eros, pero de nada que se pareciera a la historia de Brunilda y Sigfrido o a la de Tristán e Isolda. ¿Cómo hay que plantear el hecho, pensaba yo, de que en un instante un ser tome posesión, de uno de distinto sexo, y a partir de ese momento la imaginación adjudique a ese extraño o extraña una naturaleza a la que nada en el mundo puede compararse en belleza, genio y espíritu? (p. 41).

Como dice Gatt (1971), el artista alcanza

...la cumbre de su tensión y de su desesperación, enfrentándose con implacable masoquismo con las relaciones entre los dos sexos (...) lleva a su máximo el motivo del predominio tiránico de la mujer (que él considera inmortal, y por ello sólo el asesino es el verdadero rebelde) y también el de la infelicidad sexual del macho, psicológicamente dominado por la mujer (p. 27).

Para conocer la trama narrativa de *Lulú* y ver los desplazamientos simbólicos en el trayecto de la mujer fatal, pasaremos a una breve caracterización de cada uno de los tres actos y las escenas que los componen (Bertelé *et al.*, 1979).

Primer acto.

Escena 1.

Lulú posa para un retrato vestida de Pierrot en el estudio del pintor, acompañada por el Dr. Ludwig Schön, propietario de un importante periódico y su hijo, Alwa. Como dice Treitler (1990),

En el retrato, como en la escena del music hall, Lulú se presenta como la actriz esencial, la persona expuesta pasivamente a la disposición del espectador que paga. Con su traje de Pierrot, transmite la vanidad irónica que se había vuelto tan enormemente importante en el arte y la literatura del cambio de siglo: que la verdad esencial y última se encuentra en las ilusiones de escenarios tan extravagantes y artificiales como el teatro popular, el circo o el cabaret (p. 302).

Ella y Schön eran amantes. Él la había sacado de las calles donde se ofrecía. Ahora, había modificado su estatus y era la esposa del anciano Dr. Goll, gracias a un matrimonio arreglado por el empresario. Cuando padre e hijo se retiran, el artista se arroja sobre su modelo, a quien intenta poseer. Entra entonces Goll, quien muere de un síncope por la impresión. Lulú, lejos de preocuparse o compadecerse por el viejo, toma conciencia de que ahora es libre y rica.

Escena 2.

La acción transcurre en la casa de Lulú –quien ahora es la esposa del pintor– que se encuentra furiosa, pues se ha enterado que Schön se casará con una mujer virtuosa. Entra Schigolch, pero enseguida se va ante la llegada de Schön, quien ha venido a despedirse definitivamente. Discuten violentamente y, en un momento en que Lulú se retira, entra el pintor. Schön le cuenta al enamorado el escabroso pasado de su mujer y le revela que todos los retratos que ejecutó de ella fueron adquiridos por él, para garantizar a Lulú una vida de lujo. El pintor se mata con una navaja en el cuarto de baño. Segundo marido y víctima; el primero es el viejo Goll.

Escena 3.

Lulú es una bailarina famosa; la acción transcurre en su camerino. Está por salir a escena cuando entran Alwa y un príncipe, ambos partícipes del mundo de sexualidad intensa e insaciable de los hombres que necesitan poseer a Lulú. En plena *performance*, ella finge un malestar y abandona la escena, pues ha visto entre el público a la prometida de Schön y no quiere bailar ni cantar para ella. Entra entonces el empresario periodístico al camerino y se reaviva el amor entre ellxs, rompiendo su compromiso con el doctor y, con él, la promesa de una vida burguesa.

Segundo acto.

Escena 1.

Lulú se ha convertido en la señora Schön sin renunciar por ello a sus malos hábitos, lo cual atormenta con celos la mente del doctor. Vienen a buscarla cuatro amantes devotos: Schigohl, el domador Rodrigo, un joven estudiante y la condesa Geschwitz.

Cuando entra Alwa a la escena se esconden y el “hijastro”, creyéndose solo con su “madrastra”, se arroja a sus pies. Schön los espía y, al ver que su esposa lo engaña con cualquiera, hasta con su hijo, la amenaza con una pistola. Sigue una pelea que culmina con el asesinato de Schön por parte de Lulú, quien logra apoderarse del arma.

A continuación, el tablado es suplantado por una pantalla en la que sucede la proyección de un film donde Lulú pasa por la corte para ser juzgada por su crimen y castigada con la cárcel.

Al finalizar el film, se reactiva el drama con la presencia de Lulú, ahora en un lazareto, enferma de cólera, donde es rescatada por la devota Geschwitz.

Escena 3.

Transcurre en el mismo lugar, pero muchos años después. Entran Lulú, Alwa, Shigolch, el estudiante y Rodrigo. Al rato, quedan solos Lulú y Alwa, quien nuevamente le declara su amor. Lulú, sentada en un diván le dice cínicamente “Todavía es el mismo diván en el que se desangró tu padre” (Bertolè, *et al.*, 1987, p. 442).

Tercer acto (inconcluso por la muerte de Berg).

Escena 1.

En la casa de juego clandestino, Lulú ahora se prostituye para el marqués Casti-Piani, quien planea venderla a un burdel egipcio. Espantada al enterarse de esos planes, huye a Londres con Alwa, la condesa y Shigolch.

Escena 2.

Sórdida buhardilla londinense. Lulú debe prostituirse todo el tiempo para mantenerse a sí misma y a sus amigos. La noche de navidad, Alwa está muriendo. Lulú recibe a un cliente, que es Jack el Destripador. Entran en una habitación y se oye un horrendo grito, que en otro texto comparé con la obra *El grito* de Munch (1893), tomando esta violenta y desesperada emisión como “canon corporal de la vanguardia” (Nusenovich, 1998, p. 136). El grito final de Lulú, precedido por un impactante acorde donde suenan juntas las notas dodecafónicas, es una expresión del cuerpo todo, más que del lenguaje. Es un tipo de dicción que no se corresponde con la palabra articulada. Por eso puede considerarse como anterior a la significación, la carne de la palabra, lo que queda del gesto oprimido por la palabra. En ese sentido, el grito de Lulú puede emparentarse con el *quiquiriquí* de Unrat en *El ángel azul*.

Lola en Córdoba

Martín Goycochea Menéndez (Córdoba, 1877–México?, 1906) frecuentaba el grupo de pintores liderado por Genaro Pérez, con quien se encontraba especialmente ligado, al punto de que leyó su elogio fúnebre en 1900.

Tuvo una enigmática vida, signada por numerosas desapariciones. Desaparecer de súbito, su práctica habitual, fue diagnosticada por la medicina de la época como “propensión deambulatoria”, que culminó supuestamente en México con su muerte. Al menos, nunca se supo más de él después de 1906.

Capdevila (Córdoba, 1889–Buenos Aires, 1967), en el prefacio de *Poemas helénicos* (Goycochea Menéndez, 2005), señala con acierto que su breve carrera literaria comenzó después de conocer a Rubén Darío (Ciudad Darío, 1867–León, 1916) en la recepción dada por El Ateneo en 1896, y confiesa que el poeta había “nacido raro como el que más” (p. 5). Su principal extravagancia eran esos misteriosos viajes cuyos destino y fecha de retorno no siempre eran conocidos. Frecuentaba la élite, pero por sus signos corporales –estatura, color de piel, ojos “aindiados”– pasaba más por “pardo” o mestizo que por descendiente de Europa. Tampoco se había casado. Su enfermedad, que Capdevila compara con el sonambulismo, lo obligaba a partir de repente a un lugar cualquiera. Nadie supo nunca cuál era el secreto de “eso” que lo obligaba a poner distancia. Quizás estas “escapadas” eran un pretexto para vivir otras vidas. Se sabe que cambiaba su nombre en cada una de ellas. Capdevila lo dice: “...Goycochea ha vivido de todo. Ha vivido acá y allá con vida imprevista y folletinesca” (p. 7).

Un poema dedicado a “C”, recuerda a August Von Platen (Ansbach, 1796–Siracusa, 1835): “No te veré otra vez. Ya tienes dueño. / Mi sombra no verás en tu camino. / Eres tan solo la visión de un sueño, entre la opaca luz de mi destino. / ¿Adónde voy? No sé. Quizás al abismo” (Goycochea Menéndez, 2005, p. 19).

Los *Poemas Helénicos* del cordobés recuerdan la temática de los poemas y la propia vida de Platen, signada por la poesía helenista y la perfección en el uso del soneto clásico.

Las elecciones estilísticas de Goycochea Menéndez eran, en su totalidad, el opuesto estructural de Pérez y, sin embargo, se tenían estima. Mestizo el uno, “puro” el otro. La imposibilidad de Genaro de dejar su lugar natal —ni siquiera lo hacía por breves períodos—,

en oposición a la compulsión al traslado de Martín, que en general se hacía llamar por su seudónimo literario, Lucio Stella.

Todxs apreciaban al “excéntrico” poeta y dramaturgo cuya vida real apenas conocían. “Damas y señores, niñas y jóvenes, todos saludaban sonrientes y afectuosos a Lucio Stella, pues tenía éste expectables vinculaciones en aquella sociedad, además de la simpatía que inspiraba personalmente por la verba extraordinaria con que exhibía su talento indiscutible (Menéndez Barriola, 1936, p. 116).

A través de la vida (Goycochea Menéndez, 1936), uno de los dos dramas escritos por Stella, fue estrenado alrededor de 1900 en el Teatro Rivera Indarte por la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. Era un drama en tres actos que presentaba a dos hermanas y contrincantes femeninas y terminaba con el asesinato de una de ellas: María, por Lola. Sin embargo, puede decirse que ambas en realidad componen en dualidad las características fatales de Lola como arquetipo. Los personajes masculinos son Pedro, el marido de María, y Arturo, su amante, deseado tanto por Lulú que, al no ser correspondida en sus sentimientos y descubrir el adulterio, llega a la demencia y luego al crimen.

María, como fin del tercer acto, pronuncia el siguiente parlamento, que parece escrito por Frank Wedekind, tan extraño por otro lado en Munich como nuestro Lucio lo era en Córdoba:

Yo soy la inspiradora de todas las bendiciones. Yo soy el perdón y el crimen. Yo soy el pecado y la dolorosa delicia del pecado. Soy la angustia y la miel que elimina las angustias. Soy la sombra, pero soy la estrella que está llorando desde la tiniebla. ¡Paso! **¡Yo soy la mujer!**
¡Soy una mujer!” (Goycochea Menéndez, 1936, p. 341)¹

Galería

Esta pintura nos muestra a Lilith personificada en una mujer contemporánea. Su cabellera rojiza, larga y ondeada recuerda a la Lilith de Sumeria, así como sus entornados ojos verdes. Lxs

¹ El remarcado en negrita es mío.



Imagen 2: Collier, J. (1892). *Lilith* [óleo sobre tela] 104 cm x 194 cm. Atkinson Art Gallery. Southport, Inglaterra.



Imagen 3: Rossetti, D. G. (1868). *Lady Lilith* [óleo sobre tela] 85,1 cm x 96,5 cm. Delaware Art Museum. Dover, Estados Unidos.



Imagen 4: Pénot, A. (1890). *Mujer vampiro*. [óleo sobre lienzo]. 60 cm x 100 cm. Colección privada, Francia.

prerrafaelitas recuperaron la iconografía tradicional actualizándola, al recurrir a la tradición judeocristiana (Lilith, Yael, Judith, Salomé, Dalila) o a figuras de la mitología y la literatura clásicas, como Helena, Pandora, Medea, Electra, Casandra y Clitemnestra, entre las más importantes.

El francés Albert Joseph Pénot (s. d., 1862–1930) representa a una mujer bella pero monstruosa, con un cuerpo de tratamiento academicista y ojos hipnóticos, malvados y llenos de ansia volteados hacia arriba. Se muestra con los dedos curvados, como si fuesen garras, con alas de murciélago y cabello largo al viento, que resulta una alegoría fantasmal subyugante y poderosa. Su acentuada verticalidad evoca sacrílegamente la crucifixión, gesto que recuerda su alianza con Satán. Esta asociación transforma la luz divina en tinieblas.

Esta obra del simbolista belga Fernand Khnopff (Derdetmonde, 1858–Bruselas, 1921) sirvió para ilustrar la obra con el mismo nombre de Josephin Péladan (Lyon, 1858–Neully, 1918), más conocido como Sâr Péladan, cuyas concepciones esotéricas, muy influyentes en los círculos simbolistas, eran también misóginas.



Imagen 5: Delville, J. (1888). *Ishtar* [sanguina sobre papel]. 27,4 cm x 45,7 cm. Musée Fin de Siècle. Bruselas, Bélgica.

Se presenta el cuerpo de una hermosa mujer encadenada en éxtasis. Su vagina es penetrada por los reptiles de la cabellera horrenda de *Medusa*, que grita con la boca desmesuradamente abierta. La trilogía mujer, sexo y muerte aparece claramente articulada aquí, de manera desagradable y con cierto mal gusto. Las serpientes son elementos fálicos que significan el sometimiento de la mujer a la penetración sexual y, además, contradictoriamente, la identificación de la mujer ninfómana incapaz de saciar sus ansias sexuales.

La esfinge de Tebas, terrible monstruo situado en un peñasco a la entrada de Tebas, tenía la capacidad de derrotar a los hombres con sus enigmas, para así arrojarlos al abismo. Fue derrotada por Edipo, aunque esa liberación de la ciudad lo condujo a su destino trágico e ineluctable. En muchas obras simbolistas, la hibridación mujer/animal es lujuriosa y felina, es decir, animal, como puede observarse en las obras del simbolista belga [imágenes 5 y 6], muy relacionado con el simbolismo francés (Gustave Moreau) y los prerrafaelitas. Fue especialmente influido por Edward Burne-Jones, con quien Khnopff tuvo una estrecha relación. También se interesó por el ocultismo y colaboró con el Primer Salón Rosacruz, organizado por Joséphin Péladan (Sâr Péladan) en 1892.

Otro belga que se involucró en las búsquedas ocultistas como reacción al materialismo y a la hipocresía de la sociedad fue Jean Delville (Lovaina, 1867–Forest, 1953).



Imagen 6: Khnopff, F. (1896). *La esfinge o Caricias* [óleo sobre tela] 50,5 cm x 151 cm. Museo Real de Bellas Artes de Bruselas. Bélgica.



Imagen 7: Delville, J. (1891). *Ídolo de perversidad* [Carbonilla]. 27,4 cm x 45,7 cm. Musée Fin de Siécle. Bruselas, Bélgica.



Imagen 8: Munch, E. (1893). *Las manos* [óleo sobre tela] 89 cm x 76,5 cm. Kommunes Kunstsamlinger. Oslo, Noruega.

En 1888 se trasladó a París, donde conoció a Sâr Péladan, fundador del Círculo Rosa-Cruz. Delville exhibió algunas de sus pinturas en el Salon de la Rose+Croix que instauró Péladan entre 1892 y 1895.

Sus búsquedas esotéricas no terminaron allí. A mediados de 1890, se unió a la Sociedad Teosófica, creada por Helena Blavatsky, llamada Madame Blavatsky (Yekaterinoslav, 1831–Londres, 1891). En 1910 pasó a ser el secretario del movimiento teosófico en Bélgica. La Teosofía articulaba religión, filosofía y misticismo y se relacionaba con la iluminación. Sus seguidores se sentían iluminados, en efecto, por un espíritu superior que les permitía acceder y conocer el Universo mediante la intuición.

Edvard Munch (Løten, 1863–Skøyen, 1944) capta en esta obra la concepción de Lulú o la mujer en general como una habitante del imaginario, una proyección del deseo masculino sin identidad. El “eterno femenino” se mantiene gracias al anhelo y la negación de la mujer como persona. El misógino pintor en toda su obra presenta a la mujer como un ser maléfico.

Lulú se denomina a sí misma “espíritu o fuerza de la naturaleza”. Esto proviene de su relación con Lilith y de esta con el aire, el viento y la tormenta. Uno de los lugares

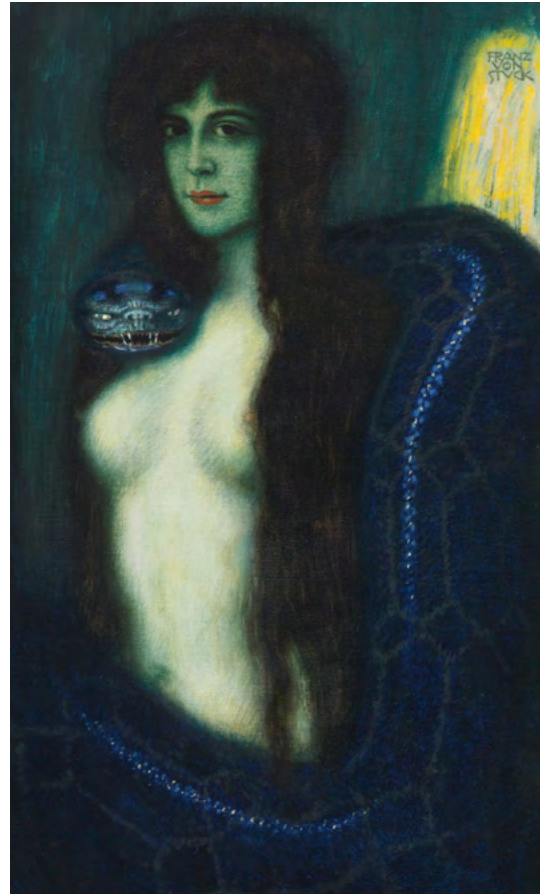


Imagen 9: Von Stuck, F. (1893). *El pecado* [óleo sobre lienzo] 59,5 cm x 94,5 cm. Neue Pinakothek. Munich, Alemania.

favoritos de acecho de la antigua deidad sumeria eran los árboles, dado que estos son símbolos de la naturaleza, como pretendía serlo ella misma.

Esta imagen ingrávida es uno de los topos en la representación de la mujer fatal, como habitante o “madre” del entorno natural amenazante y hostil, a la espera de desprevenidos viajeros solitarios, lejos de la protección de sus congéneres en las ciudades. Aparece a menudo en la iconografía, como en las pinturas de Segantini (Arco, 1858–Pontresina, 1899) (1894), por ejemplo, *Las malas madres*.

Franz von Stuck (Tettenweis, 1863–Munich, 1928) puede considerarse padre del simbolismo alemán, en el mismo sentido en que Moreau lo es del francés. En sus cuadros, las mujeres se encuentran siempre dentro de un espacio oscuro, donde solo se resaltan la carne y una disponibilidad basada fundamentalmente en la incitante mirada.

Este cuadro en particular nos muestra la figura de una mujer joven a medio cuerpo, de cabellera negra suelta que le llega hasta las caderas. Esta funciona por su clave baja como elemento de apertura hacia el fondo y, a la vez, resalta una gran serpiente que la rodea desde su hombro hasta su espalda, cubriendo sus genitales. El rostro se presenta en la penumbra, mientras que el torso recibe directamente la luz, lo que crea un contraste muy marcado. La serpiente que la acompaña nos hace pensar que Stuck personifica el pecado de Lilith. El frío animal sobre el cuerpo ardiente de la mujer simboliza un doble estigma: el de la pecadora que cae en la tentación y el de la mujer que se asimila al animal arrastrado, como un ser despreciable y malvado que envenena el deseo masculino. Como puede apreciarse, la figura femenina coteja estas condiciones, mira hacia el frente y se muestra categórica ante su maligna misión, la acepta y la goza. El objeto de su existencia es destruir la vida, frustrando la consecución del ideal en las búsquedas que los hombres pudiesen emprender.

A modo de conclusión, puede decirse que el símbolo de la *femme fatale* fue un síntoma cultural transnacional de fines del siglo XIX que recorrió como un fantasma el Viejo Continente, relacionando la problemática de género con la pérdida de dominios coloniales y las convulsiones provocadas por la disolución de fronteras y nacionalismos. Estas inseguridades del “sexo fuerte” se vieron reforzadas con el cuestionamiento al poder patriarcal que se daba a partir de varios frentes femeninos: desde la sexualidad hasta las reivindicaciones como el derecho al sufragio y la sustracción del tradicional sometimiento al hogar y el cuidado de los hijos. Con el fin de quitar esa amenaza, se buscó un “chivo expiatorio” que fue la mujer emancipada o “perdida”.

Para la construcción del símbolo se acudió a viejos arquetipos, principalmente Lilith, la primera mujer de Adán, a quien con ojos contemporáneos podemos considerar la precursora por excelencia de la insubordinación de género. A este antiguo precedente sumerio, trasladado a la mitología clásica e incorporado por la tradición judeocristiana, le fueron atribuidas las causas del derrumbe cultural europeo, lo que permitió la estigmatización y la condena masculina a las luchas políticas emprendidas por la mujer en sus primeras búsquedas de igualdad y equidad entre los sexos.

Bibliografía

- Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Cajamurcia.
- Baudelaire, C. (1999). *Cuadernos de un disconforme*. Buenos Aires: Errepar.
- Bertelé, A. et al. (1979). La Ópera. *Enciclopedia del Arte Lírico*. Madrid: Aguilar.
- Bornay, E. (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Capdevila, A. (1963). Cronicón de las muchas almas. En *Cronicones dolientes de Córdoba*. Buenos Aires: Emecé.
- 472 | Dijkstra, B. (1986). *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de Siècle Culture*. New York: Oxford University Press.
- Eteessam Párraga, G. (2009). Lilith en el arte decimonónico : estudio del mito de la femme fatale. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (18), pp. 229-249. Recuperado el 2022, 23 de mayo de <https://doi.org/10.5944/signa.vol18.2009.6206>.
- Flaubert, G. (2004). *Madame Bovary. Obras completas, I*. Madrid: Aguilar.
- Gatt, G. (1971). *Kokoschka*. Barcelona: Nauta.
- Girard, R. (1986). *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama.
- Goethe, J. W. (2001). *Fausto*. Buenos Aires: Longseller.
- Goethe, J. W. (2014). *Götz de Berlichingen, el de la mano de hierro*. Madrid: El álgebra y la luna.
- Goldberg, R. (1988). *Performance Art*. Barcelona: Destino.
- Goycoechea Menéndez, M. (1936). *A través de la vida*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.

- Goycoechea Menéndez, M. (2005). *Poemas helénicos*. Córdoba: Ferreyra.
- Huysmans, J. K. (2016). *À rebours*. París: Gallimard.
- James, H. (1986). *Las bostonianas*. Barcelona: Seix Barral.
- Jung, C. (1991). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- Keats, J. (2016). *Poesía*. Madrid: Alianza.
- Kokoschka, O. (1988). *Mi vida*. Barcelona: Tusquets.
- Laqueur, T. (1994). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra.
- Mann, T. (1972). *La muerte en Venecia*. Buenos Aires: Siglo veinte.
- Mann, H. (2019). *El profesor Unrat*. Barcelona: Penguin Random House.
- Menéndez Barriola, E. (1936). *Martín Goycoechea Menéndez*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.
- Nusenovich, M. (1998). *El grito, canon corporal de la vanguardia* [ponencia]. Segundas Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música. Universidad de Buenos Aires, Instituto Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras. Argentina.
- Stoker, B. (1986). *Drácula*. Barcelona: Plaza & Janes.
- Treitler, L. (1990). *Music and the Historical Imagination*. Cambridge: Harvard University Press.
- Wilde, O. (2003). *El retrato de Dorian Gray*. Buenos Aires: Longseller.

Filmografía

Murnau, F. W. (dir.) (1922). *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* [film]. Alemania: Prana-Film GmbH.

Von Sternberg, J. (dir.) (1930). *Der blaue Engel* [film]. Alemania: U.F.A.

Cómo citar este artículo:

Nusenovich, M. (2022). De Lilith a Lulú. La “maldad femenina” en la cultura y las artes. *AVANCES*, (31), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/38096>.

2022

—



Universidad
Nacional
de Córdoba