

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

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

REVISTA DE ARTES N° 32, 2023

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



EdFA Editorial de la
Facultad de Artes



facultad
de artes



UNC

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.



EdFA Editorial de la
Facultad de Artes



AVANCES 32 / 2023

Equipo Editorial

DIRECTORA:

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.

Comité Académico Asesor

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

- Dra. María Lucía Tamagnini (Secretaria editorial, gestora y editora técnica OJS) - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Téc. / Prof. Valentina Goldaj (Corrección de textos) - Editorial de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Tec. Marina Fernández (Diseño y maquetación) - Editorial de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- DI. Florencia del Río (Diseño y maquetación) - Editorial de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, 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. Paulina Liliana Antacli - Universidad Nacional de La Rioja, Departamento Académico de Humanidades, Argentina. Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Mgter. Cipriano Javier Argüello Pitt - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Lic. Adriana Beatriz Armando - Universidad Nacional de Rosario, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Argentina.
- Lic. Carina Cagnolo - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Dra. Patricia Viviana Corsani - Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Argentina / Museo Nacional de Bellas Artes y Universidad del Museo Social Argentino, Argentina.
- Dra. María Cristina Dimatteo - Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Facultad de Arte, Argentina.
- Dr. Guillermo Augusto Fantoni - Universidad Nacional de Rosario, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Argentina.
- Mgter. Ignacio Fernández del Amo - Universidad Nacional de Tucumán, Fundación Miguel Lillo, Argentina.
- Dr. Fernando Fraenza - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Dr. Pablo Martín Freiberg - Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Musicales y Sonoras, Argentina.
- Mgter. Marta Fuentes - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Dra. María Gabriela Gasquez - Universidad Nacional de San Luis, Facultad de Ciencias Humanas, Argentina.
- Dra. Daniela Martín - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Mgter. Joaquín Emiliano Peralta - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Argentina.
- Dr. Gabriel Pérsico - Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes musicales y sonoras, Argentina.

- Dr. Mauricio Andrés Pitich - Universidad Nacional del Litoral, Universidad Autónoma de Entre Ríos, Argentina.
- Dr. Pablo Ponza - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET)/ Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Argentina.
- Mgter. María Cristina Rocca - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Mgter. Pedro Sorrentino - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Dr. Mauricio Tossi - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET)/ Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Argentina.
- Dra. María Lucía Tamagnini - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Facultad de Filosofía y Humanidades, Argentina.
- Dra. Fernanda Vera Malhue - Universidad de Chile, Facultad de Artes, Chile.
- Mgter. Guillermo Eduardo Zaballo - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.

011 EDITORIAL #32

ARTÍCULOS

- 019 “PUTAS CON TIEMPO”. UNA EXPERIENCIA ARTÍSTICA PORNOGRÁFICA COMO INTERROGACIÓN DE LAS POLÍTICAS DE LA MIRADA
Ezequiel Aguilera
- 039 EL OFICIO ACTORAL: ENTREVISTA A MAURA SAJEVA
Mauro Alegret
- 057 EL TEMA DE LA CABEZA ANTROPOMORFA EN LA PRODUCCIÓN PLÁSTICA NASCA Y MOCHE
María-Paula Costas y Estefanía Blasco-Dragn
- 079 EL ORDEN TÉCNICO Y MATERIAL COMO ÍNDICES AMERINDIOS EN LAS ESTÉTICAS DE LOS ESPACIOS PÚBLICOS
Natalia Estarellas
- 099 CONSUMOS CULTURALES Y PANDEMIA EN CÓRDOBA. DESPLAZAMIENTOS EN LAS PRÁCTICAS DE VISIONADO Y ESCUCHA EN EL ECOSISTEMA DE MEDIOS
Nerina Filippelli y Pablo Daniel Sánchez Ceci
- 117 ¿Y DE LA MÚSICA EN LA ESCUELA QUIÉN HABLA? SENTIDOS CONSTRUIDOS
Fabian Juan Garione
- 137 ADOPCIÓN Y CINE EN LA HISTORIA ARGENTINA. UN EJERCICIO METODOLÓGICO
Agostina Gentili
- 155 ARTE Y POLÍTICAS CULTURALES EN SANTA FE. EL MUSEO “ROSA GALISTEO DE RODRÍGUEZ” (1922-1943)
Juan Cruz Giménez y Juan Bautista Walpen

- 175 *LA DIMENSIÓN POLÍTICA DE LAS INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN LA CASA AZUL – PERIFERIA DE ARTE*
Andrés González
- 193 *UN ACERCAMIENTO ANALÍTICO AL MÓVIL III DE HAROLD GRAMATGES*
Rafael Guzmán Barrios
- 221 *MONTE ABIERTO. ODA A LA ARTESANÍA*
Amalia Soledad Martínez
- 237 *MATERIA VIBRANTE Y GEOGRAFÍA ANIMADA: EL CASO DE PACHA, BARRO SOMOS*
Luján Ailen Martinez
- 251 *MICROHISTORIAS DE IMPUNIDAD. A 25 AÑOS DE LAS EXPLOSIONES EN LA FÁBRICA MILITAR (RÍO TERCERO)*
Fabiana Navarta Bianco
- 271 *INÉS GÓMEZ CARRILLO, PIANISTA ARGENTINA. CREADORA Y DIFUSORA DE LA MÚSICA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX*
Mariana Quainelle
- 291 *CÓMO LLEGA EL TEATRO A LOS PÚBLICOS QUE NO LLEGAN AL TEATRO. EL PAPEL DEL TEATRO ITINERANTE DE CÓRDOBA EN LA CREACIÓN DE NUEVOS PÚBLICOS*
Ximena Silbert
- 311 *CONTRAREPRESENTACIONES, IRONÍA Y PARODIA EN LAS DISPUTAS POR LA REPRESENTACIÓN*
Paola Sola y Ximena Triquell
- 237 *ESTRATEGIAS PEDAGÓGICAS DE LA ENSEÑANZA AUDIOVISUAL MEDIADA POR TECNOLOGÍAS DIGITALES (FACULTAD DE ARTES, UNC, 2020-2021)*
Victoria Inés Suárez

- 347** *TOCAR DE OÍDAS: HACIA LA COMPOSICIÓN DE UN CAMPO EPISTEMOLÓGICO PARA PENSAR LAS VOCALIDADES*
Carolina Tapia
- 367** *FIESTA, DISIDENCIA SEXUAL Y COMUNIDAD EN LA ERA DE LA POSPANDEMIA*
Juan Ignacio Vallejos
- 383** *LA ÓPERA “HORRIDA NOX” DE ARTURO BERUTTI: ALGUNAS CONSIDERACIONES ESTILÍSTICAS DEL LIBRETO*
Nadia Pamela Soledad Vera, Alicia Inés Ambi y Antonio David Arias
- 393** *ESTRATEGIAS INTEGRALES DE CONSERVACIÓN: PUESTA EN VALOR DEL MUSEO DE LA CIUDAD, VILLA DOLORES, CÓRDOBA, ARGENTINA*
Celeste Villanueva

Editorial #32

Equipo Editorial

Universidad Nacional de Córdoba
 Facultad de Artes
 Córdoba, Argentina
editorialrevistaavances@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/wxcckl8yp>

La presente edición de *Avances* acompaña el aniversario XXV de las Jornadas de Investigación en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Radicadas en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, cuando la Escuela de Artes formaba parte de dicha unidad académica, inauguraron desde el centro del país, un espacio de encuentro, intercambio y difusión de los estudios en las diferentes artes, audiovisuales, escénicas, musicales y visuales. Por entonces, desde los diferentes planes de estudio de las carreras de la escuela y desde la mirada de otras disciplinas, las artes eran consideradas prioritariamente en su dimensión práctica, técnica y expresiva. En ese contexto, los avances y resultados de investigaciones en historia de las artes, estética, semiótica, antropología, literatura, sociología, evaluados y publicados en los primeros números, sentaron una base que contribuyó a la problematización de las prácticas artísticas en su carácter simbólico y en su dimensión social dentro de la propia universidad, estimulando el estudio de las experiencias locales. Con la creación de la Facultad de Artes, las jornadas y la revista se radicaron en el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA) aportando con su trayectoria al fortalecimiento académico del centro y de la investigación en la facultad. Así, a la iniciativa editorial de *Avances* le siguieron otras publicaciones como *Toma Uno*, nacida en el Departamento de Cine y TV, y *Artilugio* en el CePIA.



Este número 32 de la revista viene con importantes novedades.

Por un lado, asume la conducción de *Avances* la Mgter. Clementina Zablosky, quien se desempeña como editora desde 2004. Esta modificación en la dirección obedece al cese de actividades en ese rol del Dr. Marcelo Nusenovich por haber accedido al beneficio jubilatorio. En ese sentido, el Comité Editorial le agradece especialmente por toda la labor y los aportes realizados, por la creación de las jornadas y la conducción de la revista desde 2004, celebrando su continuidad en esta como miembro del Comité Académico Asesor.

Por otro lado, la calidad académica de lo publicado y el trabajo sostenido en el tiempo recibe en 2023 un reconocimiento con la efectiva indexación de *Avances* en Latindex Catálogo 2.0 mediada por la gestión del equipo técnico de la Editorial de la Facultad de Artes.

Esta edición comprende veintiún artículos que fueron evaluados y recomendados por un Comité de Referato, conforme al método doble ciego. En esta oportunidad el material que publicamos proviene de investigaciones acreditadas por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONICET) y la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SeCyT), que se encuentran radicadas en diferentes institutos y centros de nivel superior y universitario del ámbito provincial y nacional: Escuela Superior de Educación en Música (ESEAM, Juan Pedro Esnaola), Universidad de Buenos Aires (UBA), Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Universidad Nacional del Litoral (UNL), Universidad Nacional de San Juan (UNSJ), Universidad Nacional de San Luis (UNSL), Universidad Nacional de Villa María (UNVM) y Universidad Provincial de Córdoba (UPC). Uno procede de la Universidad de las Artes de Quito, Ecuador.

Como en sus inicios, la heterogeneidad de objetos, problemáticas y perspectivas de análisis caracteriza el encuentro cara a cara de cada año en el marco de las Jornadas de Investigación en Artes y se traduce en el cuerpo de la revista. Esa diversidad, no obstante, presenta conexiones, puntos de contacto y diálogos posibles, de orden conceptual, temático, pedagógico y metodológico, que funcionan como claves de lectura de los trabajos seleccionados. Así, un primer eje reúne tres trabajos que abordan la articulación del arte y la política a partir del análisis de intervenciones de colectivos artísticos y experiencias grupales en clave de disidencia, reivindicación, memoria y comunidad.

En “La dimensión política de las intervenciones artísticas en la Casa Azul- Periferia de Arte”, Mgter. Andrés González (UNSL) indaga un ciclo de acciones realizadas entre 2020 y 2021 en Casa Azul, un espacio localizado en la ciudad de San Luis. El análisis se centra en un conjunto

de estrategias estéticas experimentales y los nuevos vínculos sociales puestos en juego por un colectivo para subvertir los discursos del odio fundados en una construcción normada de los géneros dominantes.

La Prof. Fabiana Navarta Bianco (UNC) en “Microhistorias de impunidad. A 25 años de las explosiones en la Fábrica Militar (Río Tercero)” aborda la participación de El Escuadrón de la Gubia, un colectivo artístico de mujeres especializado en grabado de la Escuela de Bellas Artes Lino Spilimbergo, Río Tercero, en las conmemoraciones oficiales que tuvieron lugar en noviembre de 2020, por el aniversario del atentado ocurrido en 1995. La autora analiza esta acción presentando dos lecturas desde las cuales pensarla: una, como activismo; otra, como acto de memoria.

En “Fiesta, disidencia sexual y comunidad en la era de la pospandemia” el Dr. Juan Ignacio Vallejos (CONICET/UBA/UPC) describe su experiencia en la práctica Entrenar la fiesta del Grupo ORGIE (Organización Grupal de Investigaciones Escénicas) y reflexiona sobre el significado de la fiesta en la historia de la danza occidental, como *performance*, como ritual político, como experiencia coreográfica que, contrapuesta a la representación, va más allá del sentido de la disidencia sexual; interviene y propone nuevas formas de entender la vida en comunidad.

Un segundo eje que se establece en contrapunto con el anterior atraviesa tres artículos que abordan el estudio de una producción o la trayectoria de un o una artista en particular, en el campo de la música argentina y latinoamericana.

Lxs profesorxs Nadia Pamela Soledad Vera, Alicia Inés Ambi y Antonio David Arias (UNSJ) en “La ópera *Horrida Nox* de Arturo Berutti: algunas consideraciones estilísticas del libreto” abordan el análisis de *Horrida Nox* del compositor sanjuanino –una ópera que fue estrenada en 1908 y que se enmarca en un conjunto de obras de este género con temáticas históricas y legendarias, nacionales y latinoamericanas–.

La Mgter. Mariana Quainelle (ESEAM/J.P. Esnaola) nos presenta su trabajo “Inés Gómez Carrillo, pianista argentina. Creadora y difusora de la música latinoamericana del siglo XX”. Se trata de una compositora e intérprete oriunda de Santiago del Estero (1918-2014) que se formó en Argentina y Estados Unidos y realizó aportes originales a la pianística. Si bien tuvo una destacada actuación a nivel internacional en las décadas de 1940 y 1950, la autora señala que

sus obras y trayectoria no han tenido un registro adecuado en los repertorios ni reconocimiento en los estudios referidos a la vida musical de dichas décadas.

El artículo del Dr. Rafael Guzmán Barrios (UdA), “Un acercamiento analítico al *Móvil III* de Harold Gramatges”, se centra en el estudio musical de esta obra para flauta y piano del compositor cubano Harold Gramatges Leyte-Vidal (1918-2008). Guzmán Barros toma como punto de partida la partitura, utiliza el registro sonoro y diseña dos gráficos cuyas asociaciones de formas y colores permiten decodificar y visualizar variables como dinámica-intensidad, registros, tempo-métrica y timbre del discurso sonoro de *Móvil III*, correspondiente a la vanguardia de 1960.

Un tercer eje referido al quehacer artístico y la reflexividad en la práctica de lxs artistas vincula los dos artículos siguientes.

En “El oficio actoral: entrevista a Maura Sajeve”, el Dr. Mauro Alegret (UNC) parte de teorizaciones generales sobre la práctica teatral, la profesionalización, los procesos creativos y la autoconciencia, para luego focalizarse en la tarea actoral y los procedimientos basales de composición poética donde quien actúa es sujeto y objeto de la producción actoral. Para esta especificación toma por caso el trabajo de la actriz cordobesa Maura Sajeve.

El Lic. Ezequiel Aguilera (UNC/CONICET), en su artículo “‘Putas con tiempo’. Una experiencia artística pornográfica como interrogación de las políticas de la mirada”, cuenta el proyecto que desarrolló junto al artista callejero y tatuador Franco Salinas entre mediados del año 2019 y principios del 2020. Consistió en la realización de producciones audiovisuales que recuperaban elementos de la pornografía (en términos de lo sexualmente explícito). El autor describe el contexto de producción de los contenidos y la cartelería, su circulación y recepción, respectivamente, en redes sociales y espacios urbanos, como los efectos del trabajo, reflexionando sobre la relación, la potencia y los límites de la articulación entre arte, política, género-sexualidad y pornografía.

El cuarto eje enlaza diferentes trabajos que abordan el análisis de producciones con materialidades, temáticas y tecnologías diversas vinculadas a las estéticas andina y amerindia.

La Lic. Luján Ailen Martínez (UNVM/CONICET) nos lleva al campo de la animación latinoamericana. En “Materia vibrante y geografía animada: el caso de Pacha barro somos” analiza la obra *La pacha y su ceremonia* (2014-2018) dirigida por Aldana Loiseau. Nos presenta tres

apartados en los cuales aborda el contexto de producción de la narrativa anclada en el territorio y la cultura cordillerana de Jujuy, la potencia formal de la animación de las materialidades en *stop motion* y los vínculos que se presentan entre lo humano y la naturaleza en el relato del rito y la cosmogonía de la madre tierra. Por último, el paisaje viviente en el que se pone en tensión la división entre cultura y naturaleza en el territorio andino de matriz colonial y las posibilidades que ofrecen el arte y la tecnología para conectar lo real y lo imaginario, materia y sensibilidad, en una imagen entendida como un palimpsesto de acontecimientos y circunstancias que se despliegan en y desde la imagen hacia el mundo.

“El tema de la cabeza antropomorfa en la producción plástica nasca y moche” de la Lic. María-Paula Costas y la Lic. Estefanía Blasco-Drágun (UBA) refiere al motivo identificado como “cabeza trofeo”. Las autoras analizan iconográficamente un corpus de cabezas antropomorfas de cerámica modelada y policromada nasca y moche que pertenecen a las colecciones de los museos Etnográfico “Juan B. Ambrosetti” de la Universidad de Buenos Aires y “Larco” de Lima, Perú. En base a información arqueológica indagan sus posibles roles y agencia en la configuración de cosmologías y cosmogonías asociadas a comportamientos sociales, que se vinculan con la muerte, el sacrificio, la fertilidad y la renovación del ciclo vital.

En “El orden técnico y material como índices amerindios en las estéticas de los espacios públicos”, la Lic. Natalia Estarellas (UNC) busca establecer conexiones entre imágenes y materialidades derivadas de sistemas de (re)presentación andinos amerindios y piezas gráficas y prácticas artísticas que circulan en el espacio público de barrio Güemes en Córdoba, desde el 2015 al 2019. En este marco, la autora analiza la capacidad signica de imágenes y manifestaciones artísticas con la intención de apreciarlas en su dimensión indicial y relacional.

En otro conjunto de textos se agrupan tres artículos que refieren al museo, el patrimonio y la exhibición como dispositivos fundamentales de las políticas culturales de institucionalización, puesta en valor y conservación de bienes artísticos y culturales.

En “Arte y políticas culturales en Santa Fe. El Museo “Rosa Galisteo de Rodríguez” (1922-1943)”, Juan Cruz Giménez y Juan Bautista Walpen (UNL) estudian el proceso de institucionalización del campo artístico en Santa Fe tomando como eje la creación del museo y su devenir. Analizan las gestiones del Dr. Martín Rodríguez Galisteo, un miembro de la elite social y política local que hace construir el edificio y lo dona al estado para tal fin; la actuación de Horacio Caillet Bois y la ampliación edilicia; el Salón anual y la Comisión de Bellas Artes.

En “Monte abierto. Oda a la artesanía”, la Mgter. Amalia Soledad Martínez (UNC) analiza la instalación de cestería *Monte abierto* que representó a Argentina en la tercera Bial de Diseño de Londres (2021). La obra es del diseñador Cristian Mohaded en colaboración con el artesano Lorenzo Reyes, ambos oriundos de Catamarca. Desde la perspectiva peirceana y la sociosemiótica de Verón, la autora indaga las relaciones que se establecen entre artesanía, diseño y arte, postulando que, en este caso, el diseño se constituye en un dispositivo destinado a poner en valor a la artesanía a través de operaciones de estetización.

El artículo “Estrategias integrales de conservación: puesta en valor del Museo de la Ciudad, Villa Dolores, Córdoba, Argentina” de la Lic. Celeste Villanueva (UNC) nos plantea la problemática del deterioro material de las diversas piezas arqueológicas, biológicas, geológicas, paleontológicas, históricas, artísticas, textiles, bienes de uso y maquinarias que se exhiben en el Museo de la Ciudad, ubicado en la localidad de Villa Dolores. La autora propone lineamientos específicos de conservación preventiva para salvaguardar este patrimonio local, atendiendo a sus cualidades tangibles, y estrategias para la puesta en valor de sus dimensiones intangibles que involucran el arte y promueven la apropiación comunitaria.

El sexto eje convoca a dos trabajos que examinan contextos de recepción locales, uno de ellos vinculado a consumos audiovisuales y musicales, y otro, a la generación de públicos para teatro.

En el artículo “Consumos culturales y pandemia en Córdoba. Desplazamientos en las prácticas de visionado y escucha en el ecosistema de medios”, la Lic. Nerina Filippelli (SECYT/UNC) y el Lic. Pablo Daniel Sánchez Ceci (CONICET/UNC), analizan algunas prácticas de consumo asociadas a plataformas audiovisuales y musicales en la ciudad de Córdoba en 2021, durante el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO). Proponen pensar esta instancia particular de consumos tecnológicos, situada en un territorio de políticas de desarrollo de la conectividad e ideologías de bienestar o equidad que conllevan, como un síntoma del rol que tiene la producción televisiva y musical en la organización de la vida cotidiana en sociedades mediatizadas.

La Lic. Ximena Silbert (UNC) presenta el artículo “Cómo llega el teatro a los públicos que no llegan al teatro. El papel del teatro itinerante de Córdoba en la creación de nuevos públicos”. El estudio aborda las experiencias de iniciación de nuevos públicos en Córdoba; en particular, se pregunta por las condiciones de acceso a las artes escénicas. Desde una perspectiva

bourdieuana, caracteriza el Teatro Itinerante de Córdoba como un campo en donde tiene lugar el juego de la circulación de las artes escénicas hacia nuevos públicos y busca reconocer *intereses, disposiciones y prácticas* que distinguen a los agentes de este campo respecto de otros, como el teatro independiente. Asimismo, reflexiona sobre su proceso de autonomización y su relación con esferas externas, entre las cuales analiza el vínculo con el Estado, los valores democráticos y, en ese sentido, la democratización del acceso al arte.

Cuestiones disciplinares, metodológicas y conceptuales, apoyadas en el análisis de producciones audiovisuales, atraviesan dos de los escritos.

En “Adopción y cine en la historia argentina. Un ejercicio metodológico”, la Dra. Agostina Gentili (UNC) propone pensar cómo el cine y la historia social pueden nutrirse en una investigación. Analiza, específicamente, un grupo de películas de cine clásico argentino que tratan la adopción, a partir de los aportes de la historia social y cultural y de la historia del cine.

En “Contrarrepresentaciones, ironía y parodia en las disputas por la representación”, la Lic. Paola Sola y la Dra. Ximena Triquell (UNC) reflexionan sobre las diferentes maneras de representación, en este caso, referidas a sujetos en situaciones de marginalidad y exclusión. A partir del texto *El fetichismo de la marginalidad* (González, 2021), las autoras analizan las películas *Agarrando pueblo* (Ospina y Mayolo, 1977) y *Estrellas* (León y Martínez, 2007) de Colombia y Argentina, respectivamente, proponiendo considerar las potencialidades que ofrecen diferentes recursos como la ironía, la parodia o la sátira, para hacer frente a los discursos dominantes y hacer lugar a nuevas representaciones.

El último eje reúne tres trabajos que aportan reflexiones socioantropológicas, metodológicas y epistemológicas vinculadas a las prácticas y al campo de la enseñanza artística en diferentes niveles educativos.

En el artículo “¿Y de la música en la escuela quién habla? Sentidos contruidos”, el Mgter. Fabian Juan Garione (UPC) aborda el estudio de los repertorios musicales escolares planteando una serie de interrogantes que emergen de su labor docente y de su investigación de posgrado. Estos refieren a cómo se conforman dichos repertorios en la escuela; a qué sentidos se construyen a partir del repertorio presente, en términos de identidades grupales, étnicas, nacionalidades, colectividades, etc.; y qué concepciones los sujetos ponen juego para construir sentido a través del repertorio que circula. A partir de un trabajo etnográfico y documental describe y analiza las prácticas musicales en la educación primaria.

En “Estrategias pedagógicas de la enseñanza audiovisual mediada por tecnologías digitales (Facultad de Artes, UNC, 2020-2021)”, la Lic. Victoria Inés Suárez (UNC) presenta la experiencia docente del dictado del primer año de la carrera de la Licenciatura en Cine y Artes Audiovisuales de la Facultad de Artes, en el contexto de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) debido a la pandemia del COVID-19. La autora describe las propuestas de enseñanza-aprendizaje mediadas por los recursos digitales que se implementaron como los aspectos que se tuvieron en cuenta en el diseño didáctico-pedagógico –entre ellos, la perspectiva de lxs estudiantes–, concluyendo que se lograron resultados de integración académica y social.

Por último, la Prof. Carolina Tapia (UNC) en su artículo “*Tocar de oídas: hacia la composición de un campo epistemológico para pensar las vocalidades*” nos propone pensar el fenómeno del canto desde la interseccionalidad entre arte y pensamiento. Situada en un campo transdisciplinar emergente, la autora reflexiona sobre la liminalidad constituyente de la voz que irrumpe con la mentalidad dualista de tradición moderna y puede convertirse en clave para pensar las *vocalidades* como una coyuntura inter-epistémica, problemática, y aportar a las nuevas epistemologías, a otra forma de concebir las artes.

Finalizamos esta presentación, agradeciendo principalmente a lxs autorxs y al Comité de Referato por sus colaboraciones y disposición, y a la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba por el apoyo económico otorgado a la edición 32 de Avances.

“Putas con tiempo”. Una experiencia artística pornográfica como interrogación de las políticas de la mirada

“Putas con tiempo”. A pornographic artistic experience as an interrogation of the gaze politics

Ezequiel Aguilera

Universidad Nacional de Córdoba
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Instituto de Antropología de Córdoba
Córdoba, Argentina

ezequiel.aguilera@mi.unc.edu.ar
<https://orcid.org/0000-0003-1068-4285>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/kkaxrj1h3>

Resumen

Entre mediados del año 2019 y el inicio de las medidas de aislamiento por la pandemia de COVID-19 tuvo lugar el proyecto “Putas con tiempo”, del que formé parte junto al artista callejero y tatuador Franco Salinas. El proyecto consistió en producciones audiovisuales que recuperaban elementos de la pornografía (en términos de lo sexualmente explícito) a partir de las cuales se generó contenido, por un lado, para las redes sociales y, por el otro, para la elaboración de cartelera destinada a intervenir el espacio público. Lo que comenzó siendo un pequeño proceso creativo entre afectos cercanos se transformó rápidamente en un prolífero corpus –con más de veinte producciones–, que estableció diálogos con la escena local del posporno y el arte urbano. En este sentido, el presente trabajo busca reflexionar sobre los efectos y los contextos de producción, circulación, y recepción del trabajo de “Putas con tiempo”, como un aporte para seguir pensando la relación, la potencia y los límites de la articulación entre arte, política, género-sexualidad y pornografía.

Palabras clave

Pornografía, arte urbano, política, sexualidades.

Abstract

Between the middle of 2019 and the beginning of the isolation measures due to the pandemic of COVID-19, the *putas con tiempo* project took place, of which i formed part along with the street artist and tattoo artist Franco Salinas. The project consisted of audiovisual productions that taked elements from porn (in terms of sexual explicit), the generated content was, on the one hand, for social networks and, on the other, for the production of posters intended to intervene in public space. What began as a small creative process between close affections, quickly became a prolific corpus –with more than twenty productions–, which established dialogues with the local post-porn scene and urban art. In this sense, the present paper seeks to reflect on the context of production, circulation, reception and effects of the work of *putas con tiempo*, as a contribution to continue thinking about the relationship, power and limits of the articulation between art, politics, gender-sexuality and porn.

Key words

Pornography, urban art, politics, sexualities.

Brevísimo recorrido de la problemática pornográfica

“El placer es un misterio que merece ser guardado”
El mecanismo de Alaska

Preciado (2008) señala que la categoría “pornografía” nace entre el siglo XVIII y XIX a partir de tres paradigmas: el museístico, el higienista y el cinematográfico. Con respecto al primero, el autor, siguiendo la investigación de Kendrick (1995), va a decir que fue el historiador de arte Müller quien originalmente denominó “pornográfico” al contenido del “gabinete secreto” del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. En este espacio, al que solo podían acceder los hombres aristócratas de la época, se encontraban piezas arqueológicas (esculturas, mosaicos y frescos), provenientes de la ciudad de Pompeya, con contenido sexual. Para Preciado, los muros del gabinete constituían una técnica de control de la mirada ya que, al trazar los límites de lo visible, lo privado y lo público, materializaban jerarquías de género, edad y clase social. En el siglo XIX la palabra pornografía adquirió un carácter polisémico, debido a que, según Preciado, en Europa fue usada tanto para describir a la denominada “prostitución” en las nacientes metrópolis como a las políticas higienistas desplegadas por los urbanistas para regular el trabajo sexual.

El nacimiento de la fotografía y la cinematografía reactualizó los sentidos sobre lo pornográfico y también sobre el control de la mirada. Las primeras películas con contenido sexual –llamadas *stag films* o películas para solteros– eran filmadas y consumidas principalmente por hombres heterosexuales en burdeles y clubes masculinos, por lo que las mujeres y otras identidades quedaban rezagadas de las técnicas masturbatorias audiovisuales (Preciado, 2008). La “revolución sexual” de mediados del siglo XX trajo consigo la legalización y expansión de la industria pornográfica. Sin embargo, tal como señala Leite Júnior (2006), la pornografía comercial hizo patente como nunca antes la estandarización de los deseos y la domesticación de los cuerpos. Según Preciado (2019), no sería hasta la década de los ochenta, con el nacimiento de la denominada “pospornografía” de la mano de artistas y *performers* como Jean Genet, Andy Warhol y Annie Sprinkle, cuando la mirada masculina heterosexual en la representación sexual pornográfica comenzaría a ser cuestionada y reapropiada por las mujeres, la comunidad LGBTIQ+, las personas no blancas y los cuerpos discapacitados. En esta vía, la pospornografía

representa una ruptura epistemológica tanto de las políticas de la mirada como de las formas de habitar la ciudad (Preciado, 2008).

Sin embargo, cabe cuestionarse si el solo hecho de que las personas envueltas en las producciones/*performances* pornográficas no sean hombres cis heterosexuales garantiza esta ruptura epistemológica¹. De esta manera, en el presente trabajo interesa reflexionar sobre el proceso artístico de “Putas con tiempo” con el objetivo de pensar la relación, la potencia y los límites de la articulación entre arte, política, género-sexualidad y pornografía. En un primer momento repasaré los inicios del proyecto, el consiguiente intento por consolidarse como productora posporno local y el posterior cese de la producción a partir del inicio de las medidas de aislamiento durante la pandemia por COVID-19, que devino en la conclusión del proyecto. Si bien el objetivo del presente trabajo no es dar cuenta de las más de veinte producciones realizadas bajo el proceso creativo de “Putas con tiempo”, sí serán retomadas, a través de un recorrido cronológico, algunas de estas, tal como “Spicy Gays”, “Mujer contra Mujer”, “Perrea por tus sueños”, “No te quedes con las ganas, comé carne humana”, “Un puto asco”, “Putos con gorra” y “Sin testo no hay vida”, con el propósito de dar cuenta de algunas de las dimensiones de lo que constituía realizar una producción: definir una temática, conseguir modelxs, elegir la música, realizar carteles y difundir el material en redes sociales y en las calles. Finalmente realizaré una breve reflexión sobre el proceso creativo en su conjunto. La descripción de las distintas etapas del proyecto busca dar cuenta de los efectos y de los contextos de producción, circulación y recepción de la obra (Gell, 2016). Es justamente en esos intersticios donde se ponen en valor la movilización de redes de afecto, la experimentación, lo lúdico y las tensiones y negociaciones entre quienes registraban y quienes eran registradxs².

1 Acá interesa recuperar la definición de “arte performativo” de Hang y Muñoz (2021) como “aquel que posibilita ‘hacer cuerpo’ en un proceso sensible y susceptible a las fuerzas del acontecimiento. Su capacidad para generar efectos y afectos, cambiar las formas o los modos establecidos y proponer –al menos temporariamente– pequeños espacios de libertad” (pp. 14-15).

2 Haré uso de la “x” al momento de designar a lxs sujetxs. Si bien en algunas ocasiones esto puede dificultar la lectura, entiendo que esa dislocación de la lengua es una herramienta provisoria y contestaria de la hegemonía del sujeto universal masculino y del binarismo de género que niega e invisibiliza otras identidades posibles.

La antesala de “Putas con tiempo”

En el año 2017, formé parte de un proyecto fotográfico llamado “Prakash Producciones” en el que realizaba retratos a artistas y activistas con sus respectivas obras o causas de movilización. Fue en ese entonces cuando conocí a Franco Salinas quien producía cartelera e intervenciones artísticas en el espacio público en torno a diferentes reivindicaciones políticas del momento, como los reclamos por la aparición con vida de Santiago Maldonado o el grito de “ni un pibe menos” en respuesta a las víctimas de “gatillo fácil” (Bermudez, 2011) en la ciudad de Córdoba, Argentina. Desde entonces, forjamos un vínculo que se plasmó en el plano artístico cuando a mediados del 2019 comenzamos a realizar distintos proyectos gráficos y (audio)visuales en conjunto.

Estos proyectos nacieron del deseo compartido por visibilizar, a través de la cartelera, lo (audio)visual y la *performance*, algunas problemáticas que sentíamos atravesaban a la comunidad LGBTQ+. Tal como reflexiona Huarte (2021), entendíamos que cuando se nombra a quienes desafían la heterosexualidad obligatoria, el foco suele estar en las violencias a las que estas personas están expuestas. Nos preguntábamos por formas de decir, mostrar y pensar a las disidencias sexuales desde lugares que se fugaran de los predominantes imaginarios victimizantes. En esta vía, convenimos combinar los procesos creativos en los que cada uno estaba inmerso. Por un lado, la fotografía y, por el otro, la cartelera.

En términos generales, la primera etapa del proyecto consistió en registrar (audio) visualmente distintas escenas performativas, con el objetivo de generar imágenes que sirvieran para elaborar cartelera destinada a intervenir el espacio público y difundirse en redes sociales como Instagram y Twitter. Las escenas nacían a partir de ideas que barajábamos con Franco Salinas, pero que terminaban de elaborarse en el encuentro y la colaboración con quienes participaban; en su mayoría, eran personas con las que compartimos vínculos afectivos cercanos. Los carteles de 29,7 cm de ancho y 42 cm de alto estaban compuestos por una fotografía de estas *performances* sobre la que se superponía un texto que solía ser el nombre que le dábamos a la producción o una consigna política de reivindicación o reclamo. También nos servíamos de la técnica del estencil (Guerra Lage, 2009) para resaltar con la textura y los colores de los aerosoles la textualidad de los carteles que eran impresos en blanco y negro.

Las salidas para pegar carteles solían ser los fines de semana: nos juntábamos con Franco Salinas en la casa de alguno de los dos para preparar el engrudo y aplicar los estenciles. Los

recorridos en los que finalmente pegábamos los carteles priorizaban las calles y avenidas más transitadas cercanas a nuestros hogares. Las paredes y lugares elegidos solían ser aquellos en los que ya había otros carteles de artistas urbanos; esto por dos razones, en primer lugar entendíamos que si había otros carteles era porque se trataba de un lugar en el que no serían despegados tan rápidamente y segundo porque podíamos establecer diálogos a través de las redes sociales con estxs otrxs artistas al subir imágenes del *collage* que se producía en las paredes. A los recorridos también se sumaban amistades e inclusive personas que habían participado de las producciones como modelxs. Cabe destacar que percibíamos que la estética de la cartelería urbana muchas veces se limitaba a los estrechos márgenes de la “declaración ideológica”, entendida como “la yuxtaposición de dos mundos separados [arte y política] que se integraban por la voluntad del artista” (Montaldo, 2011, párr. 6). Nuestro interés con la cartelería era establecer diálogos e intercambios con diferentes artistas y con el público en general. Tal como señala Lippard (2001), el arte público es un “tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio” (p. 61). De esta forma entendíamos a la intervención con cartelería en el espacio público, por un lado, y la producción de material audiovisual para las redes sociales, por el otro: como un modo de establecer diálogos directos con el público del proyecto.

Cabe destacar que, en las primeras producciones del proyecto, la cartelería ocupaba un lugar central ya que la entendíamos como el producto final de las *performances*, por lo que lo (audio)visual era relegado a una especie de *backstage* o “detrás de escena” (Goffman, 1997) del cartel pegado en la pared. Las *performances* no recuperaban los aspectos más explícitos de lo pornográfico, más bien se inspiraban en el género de la parodia que, tal como señala el antropólogo Leite Junior (2006), es el elemento de la pornografía que le da la capacidad de penetrar en todos los temas, géneros y especialmente títulos. En este sentido, los primeros tres procesos creativos “Spicy Gays” (gays picantes), “Mujer contra Mujer” y “Perrea por tus Sueños” evocaban escenas musicales que, entendíamos, dialogaban de formas complejas y a veces contradictorias con las disidencias sexuales³. El primero estaba inspirado en el pop de la agrupación británica femenina *Spice Girls*, el segundo hacía referencia a la canción de la banda

3 A continuación, presento los links de las producciones audiovisuales de cada uno de estos proyectos. “Spicy Gays” (<https://www.instagram.com/p/BouJaLNgAsQ/>); “Perrea por tus sueños” (<https://www.instagram.com/p/B1LiGn5goqN/>); “Mujer contra mujer” (<https://www.instagram.com/p/B1ofmgCAbn/>). Revisados por última vez el 7/10/2022.

española Mecano y el último dialogaba con la entonces incipiente escena local del “neoperreo”. Estos proyectos sentaron las bases de los modos de hacer, las estéticas y las formas de narrar de las siguientes producciones.

Nuestra labor en tanto “productores”, como solían denominarnos, consistía principalmente en generar espacios lúdicos y afectivos en los que quienes fuesen registradxs se sintieran cómodxs. El énfasis puesto en la producción de comodidad se debía a que existían vínculos cargados de afecto, cercanía y confianza –producto de trayectorias vitales compartidas en espacios lúdicos, académicos, artísticos y activistas– con las personas con las que trabajábamos que, en su mayoría, no tenían experiencia siendo fotografiadxs o filmadxs. Sostener vínculos previos con lxs *performers* muchas veces produjo un determinado recorte de clase y etario bastante marcado –ya que predominaban sujetxs de entre veinte y treinta años, profesionales o estudiantes universitarios–, sin embargo, la intención del proyecto nunca fue retratar el completo abanico de corporalidades, géneros, sexualidades e identidades posibles. Fue una decisión estética y política trabajar con personas que por sus propios intereses lúdicos, activistas o artísticos quisieran participar del proyecto. Cabe destacar que colaborar con personas con las que no se establecían vínculos contractuales o económicos requirió que el proyecto asumiera cierta horizontalidad en la toma de decisiones. Por ejemplo, las *performances* no eran guionadas, sino que se permitía que lxs *performers* decidieran qué hacer en torno a una idea o temática pactada previamente. Una vez que editábamos el material audiovisual se lo mostrábamos a lxs *performers* y recibíamos sus críticas y sugerencias antes de publicarlo; también eliminábamos material de las redes cuando algunx de lxs protagonistas de los videos lo solicitaba (por lo general esto sucedía cuando iniciaban un nuevo trabajo o vínculo sexo-afectivo). Lejos de pretender romantizar estas formas de producir, más adelante veremos cómo estas relaciones sociales estaban cargadas de tensiones y disputas que difuminaban los límites entre política, arte, obra y autoría.

En cuanto a las producciones en sí, la primera de ellas –titulada “Spicy Gays”– buscó dialogar con recuerdos de nuestras infancias “mariconcitas” (Bossi, 2017) en los que, a partir del juego, se experimentaban distintas *performances* de género. Así como señala Bossi (2017), “los niños soñamos con ser niñas, y las niñas con ser niños, o antílopes o cualquier otra cosa, distinta a lo establecido” (p. 10). En particular, interesaba recuperar aquellos momentos en los que soñábamos encarnar a nuestras cantantes de pop favoritas. Para esto, se nos ocurrió realizar cartelería cuyo contenido visual fuesen varones autoidentificados como gays “montados” como las cantantes de la banda británica *Spice Girls*. La palabra “montarse” proviene de la jerga travesti-trans y hace

referencia a una serie de acciones que modelan y transforman el cuerpo por medio de distintas técnicas entre las que se encuentra el maquillaje y la vestimenta (Triquell, 2020). El encuentro para realizar las imágenes de dicha cartelería se produjo en mi propio hogar. Cada uno de los participantes trajo consigo distintos elementos: vestimentas, accesorios, maquillaje y pelucas. Durante toda la *performance* los participantes registraron por medio de videos y fotografías el proceso de “montarse”; luego, este material se aprovechó para realizar un *backstage* del cartel finalizado.

La producción “Perrea por tus sueños” se desarrolló con una dinámica similar a la expuesta anteriormente. Lo particular fue que, después del momento en el que quienes participaron se “montaron” tal y como solían hacer para asistir a fiestas de “neoperreo”, salieron a la calle y “perrearon” mientras iluminaban sus glúteos con el flash de sus teléfonos celulares⁴. Mientras registraba la *performance* con mi cámara, Franco Salinas escribía con pintura en aerosol “perrea por tus sueños” en el asfalto de la calle. Para el detrás de escena audiovisual de esta producción utilizamos la canción “La noche” de la cantante Sara Hebe y la etiquetamos en el video. Cuando Sara nos republicó en una historia de su Instagram personal, entendimos el potencial del uso de las redes sociales como medio para difundir lo que veníamos haciendo con las *performances* y la cartelería en el espacio público. A partir de entonces la relación entre material audiovisual y cartelería se invirtió.

De esta forma, en la producción “Mujer contra mujer” realizamos una colaboración con la cantante de pop local, Lauri Fire, para que realizara una reversión del homónimo tema del grupo español Mecano. Al respecto, debo señalar que la música que acompañaba las producciones audiovisuales en las redes sociales eran *covers* o *remix* de temas populares. Esta decisión respondía a tres razones: en primer lugar, a la imposibilidad técnica de realizar un buen registro del sonido que acompañaba la imagen de las *performances*; segundo, era una elección producir una estética con ausencia de diálogos o sonidos de ambiente, ya que las imágenes solían superponerse narrando una temporalidad que no siempre era lineal; tercero, en ese

⁴ “Perreo” es la forma en la que se denomina al baile asociado al reggaetón. Arias (2019) afirma que el carácter sexual de las mujeres en este baile ha generado controversias ya que ha sido tildado de “machista”. Sin embargo, la autora argumenta que la incipiente escena del “neoperreo” ha recuperado elementos del reggaetón a la vez que rompe con algunos estereotipos de género de este. Por su parte, los feminismos prosexuales han repensado al perreo y otros bailes sexualizados como fenómenos complejos en los que hay lugar para novedosas formas de empoderamiento femenino.

entonces la plataforma Instagram no permitía subir música con *copyright* y censuraba el uso de temas registrados.

La *performance* de “Mujer contra mujer” se llevó a cabo en el Parque Sarmiento de la ciudad de Córdoba, en una zona denominada “la cueva del oso”. El nombre se debe a que en ese lugar solía habitar un oso del zoológico de la ciudad. Además, la locación era conocida en el ambiente de las masculinidades homosexuales como un espacio de *cruising*, es decir, un lugar en el que varones tenían sexo de forma anónima con otros varones (Langarita, 2015). La producción dialogaba con un cuestionamiento que solíamos hacer, junto a amigas lesbianas, sobre la inexistencia de espacios públicos de sociabilidad lésbica, a diferencia de los que sí han habitado varones homosexuales.



Imagen 1: Aguilera, E. y Salinas, F. (Prods.) (2019-2020). *Putas con tiempo*. Izquierda: cartel de “Spicy Gays”; derecha arriba: carteles de “Perrea por tus sueños”; derecha abajo: armado de estenciles.

Devenir productora porno

Los proyectos descriptos hasta el momento circulaban por las redes sociales desde los perfiles personales de quienes participábamos en ellos. No fue hasta después de la producción de “Mujer contra mujer”, que centralizamos la difusión *online* por plataformas como Instagram y Twitter, a través de perfiles denominados “Putas con tiempo”. El nombre nació de la conjugación, por un lado, de la injuria a quienes participan del mercado sexual o mantienen una vida sexual promiscua y, por el otro, a una idea de “temporalidad *queer*” como forma de cuestionar los marcos temporales capitalistas cuyo horizonte normativo son la producción y reproducción (Dahbar, 2021). De esta forma el nombre buscaba evocar el derroche del tiempo, lo improductivo y lo lúdico.

Además, el nombre del proyecto estaba pensado para que las personas pudiesen reapropiarse de la frase. Por ejemplo, en las redes sociales solíamos preguntar a lxs seguidorxs: “¿Para qué tienen tiempo?”. Luego las respuestas eran volcadas por medio de grafitis en las calles, tal como “putas con tiempo para drama”, “putas con tiempo para *fisting*” o “putas con tiempo para terminar la tesis”. Esto obedecía a una tendencia que observábamos en otros proyectos del arte urbano local⁵. Concebíamos a las intervenciones en el espacio público, ya fuesen carteles o grafitis, no solo como una forma de difundir el proyecto, sino como “dispositivos estéticos-políticos” (Perearnau, 2019) que establecían diálogos con otrxs artistas urbanos y con el público en general. Entendíamos, junto a Franco Salinas, a lxs receptorxs del arte urbano como “receptores activos” (Pérez Rubio, 2013), ya que podían transformar los carteles –arrancarlos, intervenirlos, subirlos a sus redes, etc.– y definir las consignas de las intervenciones, lo que producía significados diversos y siempre renovados del proyecto.

Las producciones audiovisuales comenzaron a virar a una estética más pornográfica, en el sentido de lo sexualmente explícito, a partir del proyecto denominado “No te quedes con las ganas, comé carne humana” que surgió a partir de la publicación de una historia de Instagram en la que escribimos lo siguiente: “Somos putas con tiempo. Experimentamos con lo que tenemos a mano. Intervenimos el espacio público con amigues. Vos también podés ser parte, con tu cuerpo, con tu ojo, con una idea, con algo que escribiste, con tu música, con tu arte...”. Dicha historia fue respondida por diversas personas, entre ellas, un afecto cercano. Se trataba de un

⁵ Referencias de esta tendencia son los proyectos “.jpg” (<https://www.instagram.com/p/B3YfgkCF2fy/>) y “no me baño” (<https://www.instagram.com/nomebanoficial/>).



Imagen 2: Aguilera, E. y Salinas, F. (Prods.) (2019-2020). *Putas con tiempo*. Izquierda y centro: grafitis urbanos; derecha: historia de Instagram del público del proyecto.

activista vegano, de veinticinco años, con quien había acordado previamente realizar una sesión de fotos en un santuario animal en el que él participaba⁶. Me dijo que quería “poner el cuerpo” para el proyecto. Cuando le respondí preguntando si le gustaría usar una máscara de cerdo en la producción, él contestó por medio de un audio: “¿Desde cuándo tengo drama de andar en bolas? Ahhh él ya era en bolas viste (risas) dijiste máscara de chancho y es como re sí, me da morbo” (comunicación personal, septiembre 2019). Le pregunté, entonces, si deseaba realizar la producción junto a otro varón, un amigo de Franco Salinas, también de veinticinco años, que nos había escrito para participar. Entre ellos no se conocían, pero luego de que les mostráramos a cada uno fotos del otro, ambos estuvieron de acuerdo en realizar una *performance* erótica juntos. Les pedimos que no se “agregaran” en las redes sociales y que esperaran al día de la *performance* para conocerse en persona.

En términos estéticos deseábamos replicar elementos de la serie de HBO, *Euphoria*; en particular, el juego de luces rojas y azules de la primera temporada. Para la producción realizamos,

⁶ Se denomina santuario de animales a espacios financiados por activistas defensores de animales en los que habitan animales (mayoritariamente de granja) a los que se les ofrece cuidados y protección ya que en muchos casos han sido rescatados de diversos maltratos.

con los pocos materiales disponibles (cartón, cinta adhesiva y papel de aluminio), dos *softbox* en los que colocamos lámparas de los respectivos colores. Debido a que los protagonistas no deseaban ser fácilmente reconocidos, cubrimos con tinta los tatuajes de sus cuerpos minutos antes de grabar. Fue así que, sirviéndonos de pocos elementos y ubicados una vez más dentro de mi propia habitación –ambientada con la cartelería que realizábamos–, dimos inicio a la producción.

Debo reconocer que me tomó por sorpresa cuando la *performance* erótica devino, por iniciativa de quienes estaban siendo filmados, en algo sexualmente explícito. Con Franco Salinas intercambiábamos miradas con un poco de desconcierto al no saber cómo proceder. Mientras él iluminaba con la ayuda de los *softbox* caseros, yo registraba con una cámara réflex Nikon D3300. El activista y su copartícipe no miraban a la cámara, parecían estar muy compenetrados el uno con el otro. Luego, nos compartieron que el hecho de saber que estaban siendo observados y registrados los estimuló sexualmente. Al no contar con ningún tipo de guion acordado previamente, permitimos que se desarrollaran a su gusto. No fue hasta que se detuvieron que intervinimos para invitarlos a que se tomaran una ducha para luego sostener un intercambio sobre lo experimentado. Mientras desmontamos el escenario, nos problematizamos con Franco Salinas qué hacer con este tipo de imágenes. En lo que respecta a las redes sociales, sabíamos que Twitter, a diferencia de Instagram, no censuraba el contenido sexual explícito, por lo que sería la plataforma privilegiada para publicar ese tipo de material. Pero en lo relacionado a las intervenciones urbanas nos cuestionábamos: ¿cómo dialogarían los receptores de nuestra cartelería con material sexual explícito?, ¿qué múltiples lecturas podían surgir del cuestionamiento a las políticas de la mirada que regulan lo que puede ser visto en los espacios públicos?

Al poco tiempo de difundir en las calles y las redes sociales la mencionada producción, recibimos mensajes de diversas personas que querían participar del proyecto. Debo aclarar que, el hecho de que los protagonistas decidieran iniciar una penetración sin usar preservativo era uno de los factores que interpelaba al público. Más allá de que como productores no estigmatizábamos la práctica del *bareback* o sexo anal entre varones sin preservativos (Dean, 2009), reconocíamos que, en un contexto local de frecuentes faltantes de medicación para personas que viven con VIH y limitado acceso de poblaciones claves al PrEP, nos llevaba a problematizarnos por las formas en las que podía ser leída la práctica por el público de “Putas con tiempo”. Por ejemplo, un conocido nos escribió para transmitirnos que, si bien quería participar del proyecto porque lo había “calentado” la producción “del vegano”, aclaraba que si nuestra

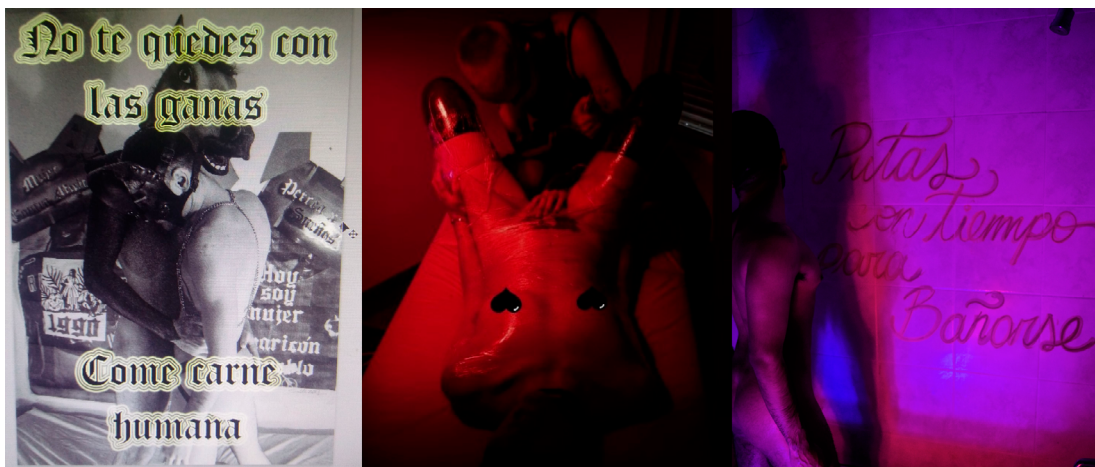


Imagen 3: Aguilera, E. y Salinas, F. (Prods.) (2019-2020). *Putas con tiempo*. Izquierda: proceso de edición gráfico del cartel “No te quedes con las ganas, come carne humana”; centro y derecha: imágenes publicadas en el Instagram de “Putas con tiempo”.

pretensión era realizar pornografía sin profilaxis él no estaría dispuesto. En las posteriores producciones comenzamos a dejar a mano de lxs participantes lubricantes y preservativos, sin embargo, nunca dimos indicaciones de prácticas habilitadas o no habilitadas, ya que nuestra intención era que fluyeran (o tropezaran) los deseos y expectativas de quienes participaban.

Ante las distintas identidades interesadas en ser parte del proyecto, priorizamos realizar producciones que dialogaran con problemáticas que atravesaran nuestra historia personal o activista de forma cercana. Se puede citar al proyecto “Un puto asco”⁷, realizado en conjunto con trabajadorxs sexuales de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, que se encontraban en Córdoba en el marco del Segundo Encuentro de Trabajadores Sexuales de Argentina, organizado por la Red por el Reconocimiento del Trabajo Sexual (RRTS). Otro proyecto fue el denominado “Lxs putxs también usamos gorra” que buscó abordar desde una perspectiva *queer* la temática

⁷ El nombre surgió de la expresión que utilizaban lxs protagonistas para describir la práctica erótico/sexual que realizaron durante la *performance*, es decir, “lluvia dorada” o derrame de orina en el cuerpo de otrxs. Link a la producción <https://twitter.com/i/status/1177038689563828224>.

de la Marcha de la gorra⁸. También podemos encontrar “Sin testo no hay vida”, en impugnación a los faltantes en los centros de salud pública de testosterona para el tratamiento hormonal de varones trans.

A medida que el proyecto crecía en términos de cantidad de producciones, seguidores en las redes sociales y espacios urbanos intervenidos, comenzamos a recibir distintas invitaciones. En concreto, las fiestas autogestivas locales “Perreo y Sustancia” y “Queen Cobra” requirieron los servicios de “Putas con tiempo”. La primera pidió realizar un registro fílmico fotográfico de la



Imagen 4: Aguilera, E. y Salinas, F. (Prods.) (2019-2020). *Putas con tiempo*. Izquierda: diseño digital para realizar pegatinas; derecha: imagen para cartelera de la producción “Sin testo no hay vida”.

⁸ La Marcha de la gorra es una movilización que busca denunciar el atropello, los abusos y la represión de las fuerzas policiales contra las juventudes de los sectores populares.

fiesta y la segunda solicitó contenido de algunas de las producciones realizadas con el objetivo de hacer visuales que proyectarían en uno de sus eventos. También circulamos las producciones del proyecto –comercializando algunos carteles y transmitiendo visuales– en distintas ferias locales autogestivas como el festival gráfico “Maní” –gestionado por un colectivo de artistas activistas– o la feria de arte y diseño local “Artrash”. En un marco más institucional, el proyecto fue invitado, por un lado, a mostrar visuales y compartir una reflexión sobre el proceso creativo en el VII Encuentro de Estudiantes de Antropología, realizado en el Museo de Antropología de la ciudad de Córdoba. Por el otro, estudiantes de cine de la Universidad Nacional de Córdoba nos entrevistaron y registraron mientras realizábamos intervenciones artísticas en las calles, con el objetivo de formar parte de una película de trabajo final titulada *Coger contra todo*, de la que participaron diferentes colectivos y personas independientes de la ciudad de Córdoba que producían material “pospornográfico”.

Acá resulta interesante traer algunas reflexiones de Milano (2017) acerca de lo “posporno”. La autora señala que dicha categoría no solo remite a “las nuevas representaciones de la sexualidad creadas desde la disidencia sexual, sino a los procesos y modos de hacer que las/os activistas y artistas realizan para dinamizar circuitos culturales propios y específicos vinculados a la pospornografía” (p. 487). Milano, a partir de una investigación realizada en la escena posporno de la Argentina, argumenta que esta se caracteriza por el trabajo cooperativo, la autogestión y por las redes de afecto. Son justamente estos elementos de los que se sirvió “Putas con tiempo” para tejer redes con la escena posporno local y participar de los mencionados eventos.

Putas sin tiempo. El fin del proyecto

Para principios del año 2020, creíamos junto con Franco Salinas que el proyecto estaba bastante consolidado. Sin embargo, una serie de factores produjeron que el proceso creativo deviniera en nuevos propósitos y que “Putas con tiempo” llegara a su fin. Hubo una escalada de leyes restrictivas cuyo objetivo declarado fue la lucha contra la trata de personas –como es el caso de la ley FOSTA/SESTA, surgida en los Estados Unidos–, pero impactó principalmente de manera negativa en los derechos de lxs trabajadorxs del mercado sexual (Bronstein, 2021), pues generó la baja de plataformas en las que estxs comercian sus servicios e impulsó la modificación de las políticas de redes sociales, como es el caso de la prohibición de contenido sexual en la plataforma Tumblr en noviembre del 2018 (Pilipets y Paasonen, 2020). En este marco, Twitter se

convirtió en una de las pocas redes sociales masivas en las que está habilitada la circulación de contenido sexual explícito. Fuimos testigos del creciente uso de dicha red social como espacio publicitario de un tipo de pornografía a la que podemos caracterizar como “hágalo usted mismo” (flores, 2013) vinculada a la globalización, la democratización de las tecnologías audiovisuales y el desarrollo de plataformas de suscripción paga –como OnlyFans o Just4Fans–, populares en la comercialización de contenido sexual explícito. En este marco, nos preguntábamos cuáles serían los efectos de que una producción que buscaba cuestionar las políticas de la mirada circulara por un espacio virtual en el que era abundante el contenido sexual explícito.

En ese contexto de reflexión sobre los lugares por los que circulaba “Putas con tiempo”, las tensiones entre las personas que participaban del proyecto se intensificaron debido a las disputas en torno a quién detentaba el control creativo de las producciones. Por ejemplo, elegimos acompañar el material audiovisual de una *performance* particular con un remix del tema de Luis Miguel “Cuando calienta el sol”. Como era costumbre, antes de publicar el video, se lo compartimos a las participantes; una de ellas nos dijo que habíamos tomado una “muy mala decisión” con la canción seleccionada ya que hacía que todo el video, más que algo “excitante”, pareciera “un chiste” y nos aclaraba que, si esa iba a ser la música que íbamos a elegir, ella prefería que no lo subiéramos. Junto con Franco Salinas nos cuestionábamos cuáles eran las razones que hacían que “Putas con tiempo” fuera leído como un espacio interesado en reproducir formas estandarizadas de representar el deseo. En ese momento, comenzamos a barajar la posibilidad de establecer vínculos contractuales con *lxs performers*, pero entendíamos que eso atentaba con los propósitos del proyecto en sí, es decir, la búsqueda por construir consensos y vínculos más horizontales entre quienes registran y son registradxs, personas que, además, en su mayoría eran afectos cercanos.

Por último, lo que nos hizo replantearnos la continuidad del proyecto fueron las medidas de confinamiento declaradas durante la pandemia de COVID-19. Si bien la imposibilidad de realizar nuevas producciones fue paliada con la reedición de material previo para publicar en las redes sociales, el hecho de no poder encontrarnos con nuestras amistades –que eran el pivote del proceso creativo– y la imposibilidad de que el proyecto habite las calles erosionaron el deseo de prolongarlo en el tiempo. Justamente, el tiempo fue un recurso con el que dejamos de contar. Franco Salinas, ante la imposibilidad de continuar trabajando durante el confinamiento como tatuador, inició un proyecto lucrativo de dibujos homoeróticos que le consumía muchas más horas diarias. Por mi parte, me encontraba finalizando el Trabajo Final de Licenciatura y comenzando un trabajo etnográfico con varones que participan del mercado sexual *online* a

través de plataformas de suscripción paga como OnlyFans. La falta de tiempo, las tensiones con las personas con las que producíamos y nuestro desinterés por circular las producciones de “Putas con tiempo” en espacios abarrotados de pornografía tradicional decantaron en el fin del proyecto.

Reflexiones finales

El proceso creativo de “Putas con tiempo” buscó visibilizar, por medio de intervenciones artísticas en redes sociales y en el espacio público, no solo algunas formas de decir y pensar a las disidencias sexuales que se escaparan de imaginarios victimizantes, sino también métodos de colaboración, a partir de redes de afectos en las que el concepto de autoría se difuminara. Concebíamos a las prácticas artísticas colaborativas con las disidencias sexuales como una manera de vehiculizar un cuestionamiento al régimen heteronormativo de las políticas de la mirada en el espacio público y en las redes sociales. Lo pornográfico, entendido como lo sexualmente explícito, suele ser encasillado como una reproducción de lo “obsceno”, por lo que es excluido de los gustos culturales legítimos (Leites Junior, 2006). En “Putas con tiempo” lo pornográfico se hizo presente a partir del deseo, las motivaciones y los diálogos –con pretensiones de horizontalidad– compartidos entre las distintas personas que formábamos parte del proyecto (productores, *performers* y público).

Al inicio del presente trabajo fue planteada la pregunta acerca de si el solo hecho de que las personas envueltas en producciones pornográficas no sean hombres cis heterosexuales garantiza una ruptura epistemológica de las políticas de la mirada. Desde el inicio del proyecto fuimos conscientes de que a través de putas con tiempo íbamos a poder mostrar aquello que subjetivamente nos parecía relevante del activismo sexo-disidente local y las problemáticas que atravesaban a afectos cercanos con un determinado recorte etario y de clase. El intento de capitalizar modos horizontales de producción artística y lo pornográfico como forma de cuestionar el régimen de las políticas de la mirada produjeron más interrogantes que certezas. Como señalamos en una entrevista que nos hizo el medio independiente *El subsuelo*⁹, el objetivo de “Putas con tiempo” nunca fue monetizar, sino, desde el placer, crear articulaciones entre arte, sexualidad y política.

9 Link a la nota <https://ramacanevari1.wixsite.com/elsubsuelo/post/todo-porno-es-pol%C3%ADtico>

En esta clave he intentado reconstruir algunas de las intervenciones de “Putas con tiempo”. Quizás el potencial del proceso creativo no estaba en las producciones en sí, sino en sus intersticios, es decir, en los efectos del proyecto y en los contextos de producción, circulación y recepción. Es aquí donde aparecía la movilización de redes de afecto, la experimentación, lo lúdico, las tensiones y las negociaciones entre quienes registrábamos y quienes eran registradxs.

Agradecimientos

Agradezco a Franco Salinas por el tiempo. A Francisco Marguch y Francisco Taborda por sus cariñosos aportes y lecturas.

Bibliografía

- Arias, M. (2019). Neoperreo, ¿Cambiando las reglas de(l) género? La escena transnacional online del “reggaeton del futuro”. *Cuadernos de Etnomusicología*, 14, pp. 44-65.
- Bermudez, N. (2011). *Y los muertos no mueren. Una etnografía sobre clasificaciones, valores morales y prácticas en torno a muertes violentas (Córdoba-Argentina)*. Editorial Académica Española.
- Bronstein, C. (2021). Deplatforming sexual speech in the age of FOSTA/SESTA. *Porn Studies*, 8(4), pp. 367-380.
- Bossi, O. (2017). Prólogo: la infancia sublevada en Mariconcitos. J. M. Burgos y E. Theumer (Comps.), *Feminidades de niños, placeres de infancia*. Edición de los autores. https://e3d1924f-af46-4282-aoa5-c8ad2631d5cf.filesusr.com/ugd/e66958_53cf12adob884383b5cc8b4a247923a3.pdf.
- Dahbar, V. (2021). Sobre temporalidad queer: alcance y potencia de una noción emergente. Diferencia(s). *Revista de teoría social contemporánea*, 13, pp. 93-106.

- Dean, T. (2009). *Unlimited Intimacy: Reflections of the Subculture of Barebacking*. Chicago University Press.
- flores, v. (2013). *Interrucciones. Ensayos de poética activista*. La Mondonga Dark.
- Gell, A. (2016). *Arte y agencia: una teoría antropológica*. Sb editorial.
- Goffman, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.
- Guerra Lage, M. C. (2009). Intervenciones urbanas en la ciudad global. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007). *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, Manizales, 7(1)*, pp. 355-374.
- Hang, B. y Muñoz, A. (2021). Prólogo. En B. Hang y A. Muñoz (Eds.), *El tiempo es lo único que tenemos: Actualidad de las artes performativas*. Editorial Caja Negra.
- Huarte, G. (2021). Vivir y querer nuestras vidas. *El Deleite de los Cuerpos, 1 / 10 Años de Festival El Deleite de los Cuerpos*.
- Kendrick, W. (1995). *El museo secreto. La pornografía en la cultura moderna*. Tercer Mundo.
- Langarita, J. A. (2015). *En tu árbol o en el mío. Una aproximación etnográfica a la práctica del sexo anónimo entre hombres*. Ediciones Bellaterra, S. L.
- Leite Júnior, J. (2006). *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento*. Annablume.
- Lippard, L. R. (2001). Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. En *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Los Pipis Teatro (2022). *El mecanismo de Alaska*. Los Pipis Teatro. Buenos Aires, Argentina.
- Milano, L. (2017). En el culo del mundo: Festivales, autogestión y sexualidad en las pospornografía producida en Argentina. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, pp. 485-504.
- Montaldo, G. (2011). La invasión de la política. *E-Misférica, (8)1*, Performance≠Vida.

- Perearnau, M. (2019). El cartel como dispositivo estético-político. *Telón de fondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 29, pp. 183-203.
- Pérez Rubio, A. M. (2013). Arte y política: Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. *Comunicación y sociedad*, 20, pp. 191-210.
- Pilipets, E. y Paasonen, S. (2020). Nipples, Memes and Algorithmic Failure: NSFW Critique of Tumblr Censorship. *New Media & Society*, 1459-1480. <https://doi.org/10.1177/1461444820979280>
- Preciado, P. (2008). Museo, basura urbana y pornografía. *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*, 64, pp. 37-47.
- Preciado, P. (2019, 28 de noviembre). Entrevista con Paul B. Preciado: posporno/excitación disidente. *Parole de Queer*. <https://paroledequeer.blogspot.com/2019/11/postporno-paul-b-preciado.html>
- Triquell, A. (2020, octubre). Montar el tiempo. Temporalidades, gestos y motivos en montaje desde Archivo de la Memoria Trans Argentina. *Roots&Routes. Research on visual culture*, pp. 1-21.

Cómo citar este artículo:

Aguilera, E. (2023). "Putas con tiempo" Una experiencia artística pornográfica como interrogación de las políticas de la mirada. *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41455>.

El oficio actoral: entrevista a Maura Sajeve

The acting profession: interview with Maura Sajeve

Mauro Alegret

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes, Departamento de
Teatro

Córdoba, Argentina

mauroalegret@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7944-0663>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/v8419jtm>

Resumen

En el siguiente escrito se presenta una síntesis de los avances del trabajo de investigación que se realiza en el marco del proyecto “Prácticas teatrales contemporáneas y discursos metapoéticos”, coordinado por la Lic. Ana Yukelson. La temática general gira en torno a las teorizaciones sobre la práctica en el mundo del teatro, analizando su elaboración y planteando posibles relaciones con la profesionalización, los procesos creativos y la autoconciencia de la práctica teatral. En nuestro caso particular, hemos delimitado la indagación alrededor de problematizaciones específicas de la tarea actoral, destacando su anclaje en las necesidades expresivas del actor. De aquí, que nuestra investigación atienda a los procedimientos basales de composición poética, donde el actor es sujeto y objeto de la producción actoral. Como caso de estudio, en esta ocasión, analizamos el trabajo de la reconocida actriz Maura Sajeve.

Palabras clave

Actuación, procedimientos, materialidad, ensayo teatral, proceso creativo.

Abstract

The following paper presents a synthesis of the progress of the research work carried out within the framework of the project "Contemporary theatrical practices and metapoetic discourses", coordinated by Lic. Ana Yukelson. The general theme revolves around the theories about practice in the world of theater, analyzing its elaboration and proposing possible relationships with professionalization, creative processes and self-awareness of theatrical practice. In our particular case, we have delimited our inquiry around specific problematizations of the acting task, highlighting its anchored in the expressive needs of the actor. Hence, our research addresses the basic procedures of poetic composition, where the actor is subject and object of acting production. As a case study, on this occasion, we analyze the work of the renowned actress Maura Sajeve.

Key words

Acting, procedures, materiality, theatrical rehearsal, creative process.

Introducción

En este artículo planteamos una serie de reflexiones sobre la actuación con base en nuestra experiencia como investigadores/hacedores en el campo teatral de la ciudad de Córdoba. Exponemos algunos nudos problemáticos en torno al oficio actoral y su particular relación con la teoría convencional, en parte para abrir debates y discusiones dentro del campo, pero también a modo de reflexividad para nuestras indagaciones en curso. Hemos realizado diversas aproximaciones al tema como integrantes del equipo de trabajo coordinado por la Lic. Ana Yukelson entre los años 2018 y 2022, cuya temática de investigación giró en torno a los discursos metapoéticos en el mundo del teatro, problematizando su elaboración y planteando posibles relaciones con la profesionalización, los procesos creativos y la autoconciencia de la práctica teatral. En nuestro caso particular, hemos delimitado nuestra indagación alrededor de la tarea actoral.

Respecto al campo teatral cordobés, consideramos clave la profusa actividad y producción independiente en relación con sus tres instituciones oficiales de formación: el Departamento de Teatro (Universidad Nacional de Córdoba), la escuela provincial Roberto Arlt (Universidad Provincial de Córdoba) y el Seminario de Actuación Jolies Libois. En estos tres espacios, históricamente, se estimula la producción e investigación teatral en sus dimensiones técnicas y teóricas. Este contexto nos invita a indagar y comprender los sentidos circulantes entre los hacedores responsables de los espectáculos y sus innovaciones poético/actorales. La lógica de mutua sinergia, que acompaña al campo desde su “etapa de consolidación” (Alegret, 2019, p. 39), da por resultado una tarea actoral siempre predispuesta a la reflexividad y la teorización, así como también la naturalización de la circulación y consulta de textos teóricos sobre el hacer actoral en lo específico y lo teatral en general. Cabe destacar que los hacedores que reflexionan y operan sobre cada experiencia actoral, lo hacen de manera particular y no como una búsqueda rigurosa de preceptos, reglas o sistematizaciones para fijar en una metodología su práctica. Esto último significó trabajar con la premisa de que cada actriz o actor reelabora y actualiza constantemente sus formas de concebir el oficio y de proceder en escena a lo largo de su trayectoria.

En el presente trabajo nos centramos en la palabra de la actriz, compartiendo un enfoque cualitativo basado en técnicas de recolección de experiencias escénicas a través de, principalmente, entrevistas (también observaciones directas y registros de campo). De esta manera, exponemos momentos de nuestra investigación que nos permitieron identificar

procedimientos de composición poético/actorales, así como sus teorizaciones más o menos estructuradas, respecto a una metodología de trabajo que va deviniendo en cada proceso creativo de manera diferente. Al respecto, retomamos los aportes de Guber (2011) quién propone que las teorizaciones y formas de proceder, en nuestro caso referidas a la actuación, aun cuando se presentan como eventualidades o anécdotas en la voz de los hacedores, nos brindan “huellas” del proceso reflexivo (p. 43). De esta manera, dichas aproximaciones a la práctica actoral se constituyen como material clave para posibles elaboraciones de teorizaciones autofiguradas (Martínez Ramírez, 2014, pp. 10-11) o discursos “metapoéticos” sobre la actuación.

En pos de este objetivo general, el artículo se basa en entrevistas, intervenidas por consideraciones teóricas, a la actriz Maura Sajeve. Esto nos permitió indagar en cómo las conceptualizaciones y perspectivas convencionales de la actuación entran en tensión con el hacer actoral en cada proceso creativo e identificar, así, cuándo estas guían o se vuelven obsoletas para dar lugar a nuevos procedimientos y ordenamientos de la tarea actoral, en función de la producción escénica.

42 | Cabe destacar que nosotros, como investigadores, también nos ubicamos en una posición ambivalente que fluctúa entre el campo artístico y el académico. Dicha posición nos visibiliza ante los hacedores entrevistados como interlocutores válidos y habilita una intervención en las entrevistas de manera específica, muchas veces compartiendo una jerga común. En este punto advertimos el riesgo de dar por sentado un entendimiento de definiciones o resultados de experiencias similares respecto a la producción teatral. Ambos aspectos nos condujeron a que posteriormente a las primeras entrevistas, se solicitara el desarrollo de ciertas nociones o sentidos.

En las siguientes páginas indagamos en las reflexiones sobre el hacer actoral de la hacedora Maura Sajeve, poniendo en tensión su experiencia y ciertos puntos claves de la teoría actoral convencional. Respecto a Sajeve, brevemente destacamos que no solo es Licenciada en Teatro y profesora titular en el Departamento de Teatro (Facultad de Artes, UNC), sino que en sus veinte años de trayectoria, ha participado en más de veinte espectáculos teatrales y ha obtenido distinciones provinciales, nacionales e internacionales por su trabajo. Luego de la observación directa de sus últimos espectáculos –*Recetaria* (2018) y *Antígona* (2022)– procedimos a realizar entrevistas semiestructuradas para el abordaje de las problemáticas antes mencionadas.

Sobre la entrevista

Para enmarcar este recurso, retomamos los aportes de Arfuch (1995), quien advierte que la entrevista, definida como intercambios discursivos entre el entrevistador y el entrevistado, no necesariamente está orientada a aumentar nuestro conocimiento sobre los hechos ocurridos, sino “a relacionar dos universos existenciales, lo público y lo privado, en una variedad de cruces, mezclas y superposiciones” (p. 24) que derivan en un género discursivo. La interdependencia entre estos dos espacios asume en las entrevistas a Sajeва una dimensión modelizadora: no solo se visibilizan formas del hacer actoral, sino que se proponen criterios de valoración e identificación, que buscan un orden “verdadero” del hacer actoral. Otro aspecto a tener en cuenta, siguiendo a Arfuch (1995), es la noción de *divulgación*. Esta presupone una articulación entre experiencia y reflexión que nos aproxima al “lado oculto” del trabajo actoral (que la actuación en el escenario no alcanza a dilucidar). Teniendo en cuenta este aspecto, la entrevista busca entrar en el juego del “descubrimiento de una verdad, una revelación que el diálogo, en alguna medida próximo a la indagación detectivesca, ayudaría a descubrir” (p. 24). En nuestro caso específico, orientamos la búsqueda hacia aquellos procedimientos estructurantes de la producción de una poética actoral.

Por último, queremos resaltar que la actriz Maura Sajeва reconoce, desde el comienzo de las entrevistas (realizadas entre los años 2020 y 2022), que su práctica actoral no está sistematizada, sino que se va reconfigurando según sus diferentes etapas de formación y aprendizaje, su actividad en la docencia universitaria, la expectación de obras de teatro y, especialmente, en cada uno de los procesos creativos de los que participa. Por esto, con cada experiencia teatral y grupo de hacedores con los que trabaja, las nociones y los saberes sobre la actuación vuelven a circular, se amplían y redefinen, derivando en teorizaciones que están en constante reelaboración, lo que conlleva para nuestro trabajo, una redefinición de particularidades analíticas y metodológicas en constante cambio.

El oficio actoral y el ensayo

Si bien las entrevistas tratan sobre la actuación, las primeras observaciones extraídas de ellas giraron en torno a un momento clave de la etapa del proceso creativo: los ensayos. La actriz resalta la importancia de no concebirlas como momentos previos en los que se prepara

la obra para su estreno, sino como momentos fundamentales para pactar las condiciones del trabajo creativo y, sobre todo, para la profundización de las relaciones personales con los demás integrantes del grupo de trabajo.

Por su parte, Brook (1989) afirma que en la tradición del teatro occidental existe un “gran malentendido” (p. 17) que consiste en concebir a la práctica teatral como una fábrica de objetos culturales. Esta mirada, resume el director, divide al proceso creativo en una primera etapa de construcción del objeto y una segunda en la que este se pone en venta. Esta lógica de producción fomentada por el sistema de producción capitalista, que tiene su expresión más nítida en el denominado teatro comercial, se ve alternada por posturas divergentes. En nuestro caso, Maura Sajeva se identifica como hacedora del teatro “independiente”, práctica teatral que tradicionalmente, en la ciudad de Córdoba, concibe al proyecto creativo como procesual y en constante transformación, sin referencias explícitas al consumo en términos comerciales. En este sentido, Sajeva aclara que no piensa a la obra de teatro como un producto a consumir en el mercado, sino que la considera como un proyecto creativo en el tiempo que prioriza las necesidades expresivas de quienes lo integran, lo cual implica un “compromiso creativo personal” (M. Sajeva, comunicación personal, 3 de marzo de 2022).

Respecto al proyecto, la actriz señala dos momentos diferenciados: los ensayos, donde el grupo de hacedores realiza “pruebas escénicas” (M. Sajeva, comunicación personal, 12 de noviembre de 2020), y las funciones, donde se invita a participar del trabajo a los espectadores. El evento escénico particular –de carácter simbólico–, que divide al proceso creativo en las dos etapas antes mencionadas, es el estreno de la obra; pero este de ninguna manera lleva a renunciar a la noción de proceso creativo continuo. A propósito, la actriz reconoce que durante la etapa de ensayos se produce con mayor intensidad la concientización sobre la tarea actoral:

Creo que sucede desde el comienzo de los ensayos y, luego, más adelante, solo es más intenso, hay más complicidad con los demás. Todo lo que voy creando sucede entre los que estamos ahí y lo más hermoso es que confiamos en que va a seguir sucediendo durante las funciones. Creamos en el entramado actoral y escénico grupal y eso es lo primero a recuperar (M. Sajeva, comunicación personal, 3 de marzo de 2022).

Queremos destacar la percepción del compañero de escena en situación de actuación como lo que se repite de ensayo a ensayo. En esa serie de encuentros iniciales, se reconoce al otro en

escena, sus formas de actuar y las otras materialidades dispuestas (texto dramático, espacio, luz, etc.) a la creatividad. A partir del reconocimiento del otro y su repetición (que según destaca la actriz solo sucede durante el trabajo grupal), los procedimientos actorales se desprenden de la eventualidad o de la ocurrencia de la improvisación, para validarse como propios, como fundantes de la tarea actoral y propicios para seguir trabajando sobre ellos. Este acto simbólico es el que otorga permanencia y pertenencia al proceso creativo particular. El director de teatro, Ure (2012) señala al respecto que existen, en el grupo teatral, un conjunto de actividades creadoras específicas, producidas solo en los ensayos, que constituyen una experiencia en la que se entrama la historia personal de los hacedores; se pergenian las “conspiraciones” escénicas y se elaboran las “contraseñas indispensables” para actuar (p. 63). Estas instancias no solo fomentan una retórica grupal identitaria, sino que propician los pactos actorales para generar y recuperar formas de proceder particulares en escena.

La incertidumbre como principio

Respecto a las metodologías de trabajo actoral, la actriz nos comenta que en los procesos creativos, al menos en los que ella ha participado o conocido, nunca se recurre a una metodología de actuación estricta –como los métodos de actuación “científicos” convencionalizados a comienzos del siglo XX, sobre todo, a raíz de los fundamentales aportes e investigaciones de Constantín Stanislavski (2007, 2009, 2013)–. Sajeve indica que las interpretaciones acerca de la tarea actoral, cuando han sucedido, quedan en la memoria del grupo o bien en las reflexiones y en la oralidad circunscritas al proceso. Asimismo, afirma:

...yo soy muy desprolija para seguir un método. Yo necesito estar de nuevo con mis compañeros en el espacio y esperar que el cuerpo recuerde cómo estábamos el ensayo anterior, lo que sucedió, para volver a inventarlo. (...) El proceso creativo es hacer cuerpo la recreación de la obra (M. Sajeve, comunicación personal, 3 de marzo de 2022).

Retomamos la perspectiva de la teoría teatral antropológica de Barba (1994; 2019) quien, a finales de siglo XX, propuso, luego de sus investigaciones en diversos epicentros teatrales alrededor del mundo, que existían modos semejantes para abordar la escena por parte de los actores y las actrices. Estas formas de proceder, aclara el autor, no constituyen leyes inalterables,

sino que funcionan como principios generales que regulan el quehacer escénico. Según Barba (2019): “Los principios que retornan no constituyen la prueba de la existencia de una ciencia del teatro o de alguna ley universal; son consejos particularmente buenos, indicaciones que muy probablemente resultarán de utilidad para la praxis escénica” (p. 18). La noción de “principios que retornan” permite identificar en el trabajo del actor, las bases conceptuales y procedimentales que, si bien no funcionan como reglas estrictas (ni siquiera para la trayectoria artística de un mismo actor), asumen la producción de un conocimiento consciente de la propia práctica, propicio para reflexiones y sistematizaciones provisorias.

Al respecto, Sajeва plantea que no se pueden definir pasos ni etapas de un proceso creativo de manera estricta: “No se sabe por dónde empieza cada actor y está bien que así sea” (M. Sajeва, comunicación personal, 12 de noviembre de 2020). Observamos que este desconcierto se repite a lo largo de las entrevistas cuando la actriz afirma repetidas veces desconocer “cómo actuar”, aún luego de veinte años de trayectoria e, incluso, cuando repone una misma obra de una temporada a la otra. Si bien admite cierta experticia, producto de su formación y experiencia, sus sensaciones tienden a no saber cómo actuar cada vez que se embarca en un proceso creativo (y muchas veces, incluso, al momento de salir a escena).

Esta concepción sobre la actuación habilita una actividad creativa en el vacío, sin “manuales”, que recurre a la intuición creadora y a cierta capacidad resolutoria que se actualiza frente al desafío de la creación de personajes o formas escénicas que no existen; una dramaturgia que aún no tiene cuerpo ni imágenes poéticas, sino que hay que inventarlos cada vez que la obra acontece. En este punto, la actriz asume que la incertidumbre sería, en una aparente paradoja, el principio básico y fundamental del trabajo actoral. Y afirma que su única certeza es que va a tener que desarticular sus propios hábitos actorales para generar otros nuevos: “porque cambié yo, cambia la propuesta y fundamentalmente, cambian mis compañeros de trabajo” (M. Sajeва, comunicación personal, 12 de noviembre de 2020). Cada proceso creativo, explica, presenta nuevos desafíos actorales y de puesta en escena que coexisten con sus “necesidades expresivas” e “inquietudes artísticas personales” (M. Sajeва, comunicación personal, 12 de noviembre de 2020). Incluso, afirma que aquellos proyectos en los que existió un texto dramático previo (como en la obra *Antígona*) siempre se iniciaron de manera caótica:

Yo creo que el trabajo actoral siempre parte del caos. En esa primera instancia de comienzo del proceso es abismal... no hay nada más que cuerpos reunidos y un terrible desconcierto...

algo como la nada misma... Y de la nada, creamos. Ese momento es aterrador y a la vez me genera curiosidad. En ese momento siento que no sé nada. Que no tengo herramientas actorales, que las experiencias anteriores no me sirven. Y no es una falsa humildad, sino que es realmente una sensación de vacío... siento que estoy vacía, que no sé (...) La sensación de vacío del comienzo es similar a la que siento antes de salir a escena. Creo que es una sensación propia del momento previo a crear algo (M. Sajeve, comunicación personal, 3 de marzo de 2022).

Además, nos comenta que crear actuación implica el riesgo a que no suceda nada. Al no trabajar con fórmulas actorales preestablecidas que puedan anticipar lo que se está buscando, la etapa de ensayos se vuelve fundamental para volver a generar actuación:

Yo creo que, cada vez, empiezo de nuevo. El único conocimiento que tengo es que al comienzo no hay nada. Ni siquiera me imagino lo que va a suceder. Tampoco sé qué es lo que va a suceder con mis compañeros. Lo único que sé es que vamos a jugarlos en un vínculo que se establece entre quienes actuamos y ese hipotético público de las funciones (M. Sajeve, comunicación personal, 3 de marzo de 2022).

Otro punto que nos interesa poner en tensión es la conciencia que manifiesta la actriz respecto a la exposición de su cuerpo. Barba (2019) plantea la existencia de tres tipos de exposición del cuerpo: una para la vida cotidiana y dos en situación escénica; el virtuosismo del acróbata o el deportista, y el registro extra-cotidiano del actor. En el mismo sentido, Ure (2012) realiza una diferenciación entre la exposición durante la actuación y la que se produce en los vínculos cotidianos:

...los actores hacen lo mismo que las otras personas en la vida, pero provisoriamente: se tallan un carácter, son alguien, pero de manera provisoria. Son la demostración terminante de que lo más serio que a cualquiera le pasa, uno mismo, es una construcción arbitraria y oportunista. Porque uno siempre es un actor de su obra privada y secreta, y no siempre el protagonista, a veces hasta es un extra de su propia vida. Y casi nunca las palabras que dice son propias (p. 81).

La noción de un “registro corporal extra-cotidiano” conlleva la existencia de una serie de “procedimientos físicos que aparecen fundamentados en la realidad que se conoce, pero según una lógica que no es inmediatamente reconocible” (Barba, 2019, p. 34). La teatralización del cuerpo, en la poética de Sajeва, también se asocia directamente a la exposición del propio cuerpo (volviéndose una cuestión prioritaria y específica). La actriz remarca lo indispensable de ser mirada, porque incide directamente en el uso específicamente actoral del cuerpo. La mirada externa le es necesaria en la medida en que sirve como referencia para dirigir su tarea creativa/actoral:

A ver... me reconozco expuesta... está la mirada del espectador... me parece que es imposible que el cuerpo esté igual que en el cotidiano... algo se activa... lo que registro cuando actúo es hacia quiénes estoy dirigiendo mi exposición. Quiero mostrar mi cuerpo. Que vean qué hago con la mirada, para dónde proyecto la voz, que se vean mis manos... todo lo que hago, sé que lo estoy mostrando... te puedo asegurar que mi cuerpo adquiere unas coordenadas para actuar, que dirigen mi actuación hacia los espectadores. Una vez que las encuentro comienzo a recuperar lo que fue apareciendo en los ensayos o en las funciones (M. Sajeва, comunicación personal, 10 de agosto de 2022).

Sajeва alude al procedimiento inicial para el trabajo escénico como “coordenadas”. En este punto, nos interesa repasar las reflexiones de Pricco (2015), quien sostiene que uno de los elementos autónomos y primarios del teatro es el “efecto de atracción” (p. 74). Según el director rosarino, el trabajo del actor busca atraer la mirada del espectador, y dicha atracción se consigue a través de procedimientos expresivos que logran un efecto sensorial en la percepción de este durante el acontecimiento teatral (p. 75).

Por su parte, Spregelburd (2015) y Bartis (2003) coinciden al definir el término “procedimiento” como las formas de hacer que despliega el actor en el acontecimiento escénico. La problemática inherente reside en cómo nombrar la creación de formas y la relación con sus contenidos (Spregelburd, 2015). Con base en lo anterior, identificamos la idea de “coordenadas” (búsqueda de la atracción de la mirada del espectador) como el procedimiento basal en el trabajo actoral de Sajeва.

No hay mejor entrada en calor que un juego. Una vez, en un proyecto teatral que no llegó a buen puerto, nos hacían elongar o hacer ejercicios de gimnasia. Yo no entendía por qué. Nos hacían entrar en calor el cuerpo, pero cada uno por separado. Una experiencia horrible. Después, cuando ensayábamos, más que en calor, me sentía fría, como muerta. (...) Lo mejor para entrar en calor es jugar. Pero jugar escénicamente, quiero decir: alguien tiene que estar mirando. Ahí es donde aparecen las coordenadas. Yo juego con el otro, pero tiene que haber alguien mirando. Aunque esté repasando un texto necesito que esa mirada atenta esté dando vueltas (M. Sajeva, comunicación personal, 3 de marzo de 2022).

Por su parte, el pedagogo y director teatral Lecoq (2003) afirma que: “El juego de la actuación no puede establecerse más que en reacción con el otro. (...) reaccionar es hacer evidente la propuesta del mundo exterior” (p. 52). Más adelante, subraya la importancia de una composición poética en el cuerpo y que ésta solo es posible “cuando, consciente de la dimensión teatral, el actor da –para un público– un ritmo, una medida, un tiempo, un espacio, una forma a su improvisación” (p. 51). Desde esta perspectiva, los procedimientos actorales emergen en situación de juego y se constituyen en formas compositivas del trabajo cuando la actriz se encuentra en situación de exposición (acompañada por la dirección o los espectadores) y dichos procedimientos emergentes son nombrados.

La actuación: entre la dirección y los procedimientos

Hallamos que la actriz subraya dos aspectos claves del rol de la dirección: por un lado la elaboración de consignas del trabajo creativo y, por otro, la co-creación a la hora de nombrar y seleccionar los procedimientos propios del proyecto teatral. Respecto a las consignas de dirección, Brook (1989) plantea que para que la actuación aparezca de manera pertinente, los directores durante los ensayos deben “crear un clima en el que los actores se sientan libres para generar todo aquello que puedan aportar a la obra. Por esta razón, en la primera etapa de los ensayos todo es abierto y yo no impongo absolutamente nada” (p. 18). Al abordar el vínculo entre la dirección, el grupo de actores y la escena, la actriz nos comenta: “Al momento de la consigna comienza el ensayo. Y a partir de ella se produce la propuesta inicial que siempre sucede en mi cuerpo, en el cuerpo de los actores” (M. Sajeva, comunicación personal, 3 de marzo de 2022). Cuando quisimos profundizar en la “propuesta inicial”, ella nos advierte que de ninguna manera se interpreta estrictamente lo que la dirección pide, sino que

[la propuesta] surge de mi necesidad expresiva y en mi cuerpo. A las directivas las considero puntos de partida, estímulos o desafíos. Me lo tomo como un problema a resolver, pero desde mis propias ganas y capacidades. Y siempre dependo de mis compañeros (M. Sajeva, comunicación personal, 10 de agosto de 2022).

Sajeva remite la tarea actoral a su cuerpo que se encuentra en tensión con los demás compañeros del grupo de trabajo. Según la actriz, su actuación está en “resonancia” (M. Sajeva, comunicación personal, 3 de marzo de 2022) con los demás integrantes del equipo. Esta idea constituye otro procedimiento basal. Al respecto afirma:

Creo que componemos todos juntos. Y lo primero es conocernos actuando en el espacio. Los primeros ensayos son clave porque en las improvisaciones nos vamos conociendo. Nos relacionamos con el material de trabajo. Hay expectativas en todo: cómo actuará el otro, el espacio, el texto, las consignas. En estos ensayos comienzan a aparecer las formas de estar en escena, imágenes, formas de decir el texto. Y todo eso lleva tiempo (M. Sajeva, comunicación personal, 3 de marzo de 2022).

Una vez que el cuerpo está en situación de exposición y en resonancia creativa, nos interesa detenernos en dos aspectos claves para la producción de procedimientos actorales: las imágenes y las formas para estar en escena (siempre en situación de exposición y en el devenir del juego creativo). Por ello le solicitamos a Sajeva que desarrollara a qué se refería con las “imágenes” y qué relación tienen estas con el hecho de estar en escena. Nos indicó que las imágenes son sensoriales y que constituyen un momento “muy fugaz” en que se busca una asociación entre el cuerpo expuesto y el momento escénico.

...lo más común es ver. En *Antígona* veo al pueblo, en *Griegos* veo a una mujer que se acuesta con mi esposo. En *VOS*, veo el departamento. Me lo imagino con imágenes visuales. (...) Pero también puede ser construir en mi interior las imágenes que estoy relatando o sentirlas de un modo más... corporal... es indescriptible creo... es sentir con el cuerpo que estoy en la ficción. Que soy una con el relato o la situación dramática de la obra. Y dura solo un instante. Una vez que me lo apropio de esa manera ya después me queda en el cuerpo y lo recupero sin pensarlo (M. Sajeva, comunicación personal, 10 de agosto de 2022).

La actriz nos explica que estas imágenes sensoriales son únicas y que en cada proceso creativo hay que inventarlas de nuevo. Insiste en aclarar que no solo son momentáneas, sino que aparecen de manera privilegiada durante los ensayos. Cuando le preguntamos qué sucedía con las imágenes en las funciones, nos explicó que en allí no las recupera porque el cuerpo “ya las sabe” (M. Sajeve, comunicación personal, 10 de agosto de 2022).

Este procedimiento de internalización de la actuación entra en relación con los aportes de Lecoq (2003), quien define a aquellas imágenes sensoriales que crea y siente el actor en el cuerpo como “fondo poético común” (p. 74). Según Lecoq, este fondo consiste en la dimensión abstracta que reúne todas las imágenes sensoriales propias, únicas e intransferibles, que el actor utiliza para motorizar la acción escénica. De aquí que no se trate de recordar o haber vivido situaciones similares a las que se presentan en escena, sino que el actor crea imágenes que activan su cuerpo que activan su cuerpo al momento de estar en escena. De esta manera, los procedimientos se in-corporan. Este gesto de apropiación de la inventiva dramática resulta clave para abordar la potencia creadora del actor desde su imaginario personal, ya que interviene de manera sustancial en la producción de procedimientos actorales.

Respecto al segundo aspecto, Sajeve nos explica que durante los ensayos, el trabajo escénico no solo es azaroso, simultáneo y colaborativo, sino que entra en juego con diversos planos de tensión: las consignas de dirección, las materialidades presentes en el espacio y los demás actores. En las improvisaciones que suceden durante los ensayos para “producir material en bruto” (M. Sajeve, comunicación personal, 10 de agosto de 2022) hay pasajes o lapsos de tiempo que se convierten, eventualmente, en momentos clave o en “hallazgos”. Estos momentos son señalados por la dirección.

En este sentido, Bogart (2015) remarca que las directivas, especialmente durante la etapa de ensayos, buscan elegir, delimitar y nombrar aquello que provoca la actuación. Al respecto señala: “cuando un actor consigue un movimiento en escena que es espontáneo, intuitivo o apasionado, el director pronuncia un fatídico «manténlo», eliminando así cualquier otra solución potencial” (p. 57). La directora advierte que este tipo de señalamientos son intuitivos y corren el riesgo de no ser precisos, pero son los que permiten avanzar sobre la tarea de composición actoral. Este vínculo colaborativo entre la dirección y el grupo de actores es fundamental, ya que constituye una interacción creativa basal y generadora de actuación.

De lo anterior señalamos el procedimiento poético que efectúa la dirección cuando reconoce y advierte las apariciones ilusorias de la escena que serán material a recuperar y, consecuentemente, material propicio para la tarea compositiva del espectáculo. En estas instancias se vuelve fundamental la voz de la dirección porque orienta, como señala Ure (2012), la “acumulación de sentidos” (p. 63). La actriz afirma al respecto: “... los hallazgos tienen algo de fantasmagórico... aparecen... y estas apariciones después las recuperamos, pero transformadas, incluso las que descartamos nunca terminan de desaparecer del todo. Están ahí. Son parte. Algo queda dando vueltas” (M. Sajeve, comunicación personal, 10 de agosto de 2022).

Estos momentos clave de las improvisaciones “quedan suspendidos hasta el próximo ensayo, en donde se van repitiendo hasta que forman parte del grupo” (M. Sajeve, comunicación personal, 3 de marzo de 2022). De esta manera conjunta se van definiendo e internalizando las formas de estar en escena. La actriz desarrolla:

Creo que todas las indicaciones tienen algo de productivo. No es que sirven todo el tiempo, pero sin ellas no podríamos ir fijando algunos hallazgos. (...) hay algo que va quedando de lo que el director ve, de lo que hacemos en escena. (...) y decidimos los dos. Yo desde mi propuesta y el director desde ese afuera tan particular. Confío en que eso que se marca, se hace porque pertenece a lo que estamos buscando como espectáculo (...) pero cuando se marca algo que no me parece... a ver, yo tengo una relación belicosa con la dirección. Si creo que eso que se marca no sirve, si yo no estoy convencida, no lo hago. Le digo que sí en el momento, pero después hago lo que a mí me parece. Soy yo la que sale a escena (M. Sajeve, comunicación personal, 10 de agosto de 2022).

Cuando indagamos acerca de cómo se determina que el proyecto puede acceder a una siguiente etapa y ser mostrado a los espectadores, la actriz vuelve a recordar los pactos internos al grupo que se van realizando a medida que el proceso avanza en el tiempo; y señala que llega en un momento en el que nuevamente se consensúa que el trabajo escénico “pide público” (M. Sajeve, comunicación personal, 10 de agosto de 2022). En esta instancia, le preguntamos si persiste la figura del “personaje teatral” –y su supuesta construcción (Stanislavski, 2013)– o alguna noción semejante. Ella reflexiona:

...un personaje... no sé... más bien se van encontrando pequeñas reglas o formas del cuerpo que se decide empezar a repetir... Pero se van encontrando entre todos. Por eso para mí lo más importante es la creación de la obra. Yo siento que nunca hice un personaje en soledad y que cuando lo intenté, no me salió. Las decisiones se van tomando de una manera grupal también, la dirección ayuda mucho a marcar, pero también hay algo de memorizar esas marcaciones... pero las marcaciones uno las puede respetar, cumplir, pero hay algo más (M. Sajeve, comunicación personal, 10 de agosto de 2022).

Una vez que las materialidades están predisuestas para su combinación y ejecución, la actriz sostiene que utiliza para organizar sus procedimientos, la noción de “comportamiento escénico” (M. Sajeve, comunicación personal, 10 de agosto de 2022), que es más flexible. La conceptualización barbiana es redefinida para contemplar el proceso de producción, selección y combinatoria de procedimientos al momento de exponerse en situación escénica. Y aclara: “El comportamiento es procesual porque en definitiva lo que pasa en los ensayos es, si se quiere, un entrenamiento. Lo importante es la improvisación y producción de formas... y seguramente vamos a tener que seguir inventándolas durante las funciones” (M. Sajeve, comunicación personal, 10 de agosto de 2022). La actriz nos comenta que fue fundamental en su última producción, *Antígona*, nombrar a su comportamiento escénico como “el desparpajo”. De esta manera, “el desparpajo” aparece para identificar la selección y combinación de procedimientos actorales. En otras palabras, la composición poética de los diversos planos expresivos en acto tiene una nominación que funciona como organizador del cuerpo y de sus capacidades resolutivas. En este sentido, la actuación se activa en cada función, actualizando provisoriamente los resultados obtenidos anteriormente. Como asegura la actriz: “que yo sepa actuar el desparpajo, no me asegura nada para la próxima función” (M. Sajeve, comunicación personal, 10 de agosto de 2022). Su advenimiento nunca está asegurado.

La variedad de herramientas expresivas con la que trabaja la actriz conduce al desarrollo de una habilidad actoral basal que consiste en la invención de procedimientos propios para operar sobre las materialidades escénicas y activar las consignas de dirección, en situación de exposición. De esta manera, la actriz compone en acto su actuación para ser expuesta ante la mirada del público durante el acontecimiento escénico.

Reflexiones finales

A lo largo del trabajo encontramos que Sajeva propone como condición inicial de la creatividad en escena, la incertidumbre. Esta desorientación sobre fórmulas de actuación, incluso las ya experimentadas, conduce a un primer principio basal: la certeza de que en cada proceso creativo hay que comenzar a crear actuación nuevamente. La variedad de fuentes teóricas consultadas por la actriz y su experiencia en diversos espectáculos no le aseguran una metodología para el trabajo actoral, sino que, en todo caso, constituyen antecedentes que se activan para redefinirse durante los ensayos del nuevo proceso creativo.

En los primeros ensayos, la actriz asume que hay cuerpos atravesados por la sensación de caos, pero también por necesidades expresivas y desafíos actorales en estado de potencia. Es la complicidad y resonancia grupal lo que genera confianza para abordar la escena en la búsqueda de la creación de actuación para el espectáculo. Esto conlleva la tarea de generar conocimientos específicos y coyunturales en relación al grupo de hacedores y el proyecto teatral.

El procedimiento de las “coordenadas” escénicas consiste en, por un lado, asumir la desorientación procedimental con la que inicia la creación de actuación; y, por otro, en habitar una situación de exposición en combinación con la percepción activa de la dirección. La estimulación de esta percepción, dinámica y cambiante en su proceder, es lo que define, para la actriz, su presencia escénica, ya que consiste en la base sobre la cual los demás procedimientos serán (re)inventados y combinados poéticamente.

En la situación de exposición la actriz –junto con compañeros de escena y la dirección– comienza a valerse de otro procedimiento basal: la improvisación lúdica. Es a partir de consignas de improvisación (dictadas por la dirección) desde donde emergen las propuestas iniciales, indefectiblemente asociadas a la acción creadora de su cuerpo. Los procedimientos actorales son creados por la actriz cuando se combinan el imaginario y las materialidades presentes en el espacio de los ensayos, en colaboración creativa con la dirección, los compañeros de escena y los técnicos.

Los procedimientos señalados como válidos en una tarea coordinada y colaborativa con la dirección no solo constituyen el acontecer escénico, sino que inventan una combinatoria particular, que se vuelve una poética actoral, muchas veces irrepetible para la propia actriz e

intransferible. Posteriormente a la invención, se pasa a una etapa de selección de procedimientos actorales específicos del proyecto, estilizados como el comportamiento escénico.

El comportamiento escénico es recuperado y repetido hasta convertirse en una selección de procedimientos internalizados. Esto convierte a la composición actoral en una tarea cambiante y situada. Pero tal vez lo más significativo es que dichos procedimientos, si bien van fijándose, dependen del efecto de atracción. Es decir, la actriz comprende a la actuación como una tarea en constante inventiva. Si al momento en que se reúnen los actores, las materialidades escénicas, las textualidades internalizadas y los espectadores, dichos procedimientos no activan la percepción de quién mira, se inventan nuevos. La atracción de la percepción nunca puede ser desatendida. Esto deriva en una actuación que basa su acontecer en un principio de capacidad resolutive, que se entrena no solo en los ensayos, sino también durante la etapa de funciones.

De esta manera, la actuación de Sajeve no solo discute con la posibilidad de aprehensión y concientización, sino que se convierte en codependiente del vínculo presente de quien se encuentra en la escena. La dirección durante los ensayos, pero, sobre todo, el espectador durante las funciones son convocados para presenciar el acontecimiento de creación actoral que es una poética singular y situada. Esta reinención del vínculo con quien observa invita a lo impredecible de cada ensayo y función de teatro porque la dinámica del vínculo se compromete con el caos del cuerpo en exposición, inherente a la ejecución de la actuación.

Bibliografía

Alegret, M. (2019). *Cultura Independiente Córdoba*. RGC Libros.

Arfuch, L. (1995). *La entrevista. Una invención dialógica*. Ediciones Paidós.

Barba, E. (1994). *La canoa de papel*. Catálogos.

Barba, E. (2019). *El arte secreto del actor*. Atuel.

Bartis, R. (2003). *Cancha con niebla*. Atuel.

- Bogart, A. (2015). *Antes de actuar*. ALBA.
- Guber, R. (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Siglo XXI.
- Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético*. ALBA.
- Martínez Ramírez, F. (2014). *Metapoética*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Pricco A. (2015). *Sostener la inquietud*. UNR.
- Spiegelburd, R. (2015). Procedimientos. En *Detrás de Escena*. Excursiones.
- Stanislavski, C. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. ALBA.
- Stanislavski, C. (2007). El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. ALBA.
- Stanislavski, C. (2013). *Mi vida en el arte*. ALBA.
- Ure, A. (2012). *Sacate la careta*. Ediciones Biblioteca Nacional.

Cómo citar este artículo:

Alegret, M. (2023). El oficio actoral: entrevista a Maura Sajeve. *AVANCES*, (32), Recuperado de:
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41456>.

El tema de la cabeza antropomorfa en la producción plástica nasca y moche

The theme of the anthropomorphic head in the art of the Nasca and Moche cultures

María-Paula Costas

Universidad de Buenos Aires
 Facultad de Filosofía y Letras,
 Departamento de Artes
 Instituto de Teoría e Historia del Arte
 "Julio E. Payró"
 Buenos Aires, Argentina
mpaulacostas@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3895-1712>

Estefanía Blasco-Dragún

Universidad de Buenos Aires
 Facultad de Filosofía y Letras,
 Departamento de Artes
 Instituto de Teoría e Historia del Arte
 "Julio E. Payró"
 Buenos Aires, Argentina
dragunes@protonmail.com
<http://orcid.org/0000-0001-6089-0314>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/gaqa51pfp>

Resumen

Las prácticas de la decapitación y el tratamiento *post mortem* de la cabeza del sacrificado están abundantemente documentadas en la arqueología andina, sobre todo, en la costa sur peruana. A los hallazgos arqueológicos se suma la frecuente presencia del motivo identificado como "cabeza trofeo" en diversos objetos. En este trabajo nos concentraremos en el análisis de un *corpus* de cerámica modelada y policromada nasca y moche que forma parte de los acervos de los museos Etnográfico "Juan B. Ambrosetti" (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) y Larco (Lima, Perú). A través de la información arqueológica y del análisis iconográfico, indagaremos los posibles roles que cumplieron las imágenes de cabezas antropomorfas como agentes activos en la configuración de cosmologías y cosmogonías en relación con comportamientos sociales vinculados con la muerte, el sacrificio, la fertilidad y la renovación del ciclo vital.

Palabras clave

Iconografía, campos interdisciplinarios, agencia, ontología, trofeos de guerra.

Abstract

The practices of decapitation and *post mortem* treatment of the head of the sacrificed are abundantly documented in the Andean archaeology, especially on the southern Peruvian coast. Apart from the archaeological findings, there is a frequent presence of the motif that has been identified as “trophy head” in various objects. In this work we will concentrate on the analysis of a *corpus* of Nasca and Moche modeled and polychrome ceramic that belongs to the Ethnographic Museum “Juan B. Ambrosetti” (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) and the “Larco” Museum (Lima, Perú). Through the archaeological information and the iconographic analysis, we will investigate the role that the images of anthropomorphic heads played as active agents in the configuration of cosmologies and cosmogonies in relation to social behaviors connected to death, sacrifice, fertility and the renewal of the life cycle.

Key words

Iconography, cross- and interdisciplinary fields, agency, ontology, trophies of war.

En torno a la plástica occidental existen fuentes escritas, testimonios que nos permiten acercarnos a los significados de las imágenes para intentar decodificarlas. En el caso del arte andino prehispánico, en cambio, no contamos con fuentes escritas coetáneas e incluso, muchas veces, la evidencia arqueológica resulta insuficiente para intentar desentrañar sus posibles sentidos. Esto ha dado lugar a una concepción de las imágenes como documentos históricos y su utilización a modo de fuentes de información, datos o pruebas, asumiéndolas como representaciones miméticas de algo existente, vale decir, como si fueran descripciones literales de la realidad fáctica. Este tipo de interpretaciones asentadas en la creencia de la “imagen-reflejo” y fundadas en el “mito del realismo” plantean un problema dado que tienden a simplificar las interpretaciones clasificando las imágenes en temas y atribuyendo a todo motivo similar una misma significación (Bovisio, 2011). Dicha simplificación en las “lecturas” pone en evidencia la necesidad de que la arqueología, la antropología y las ciencias de la imagen interactúen para poder dar cuenta de que las imágenes remiten a realidades extra-icónicas a la vez que se constituyen en nuevas entidades en el mundo, con una agencia propia (Gell, 1998).

El presente artículo busca contribuir al desarrollo de una aproximación interdisciplinaria en las interpretaciones del arte prehispánico amerindio en relación con el rol que las imágenes de cabezas humanas, plasmadas en la cerámica modelada y/o policromada nasca y moche, pudieron haber cumplido como agentes activos en la configuración de cosmologías y cosmogonías que establecieron un saber compartido y sustentaron un determinado orden político-religioso. Actualmente, nos encontramos trabajando en una revisión de perspectivas teórico-metodológicas provenientes de la teoría e historia del arte (concepción de la imagen plástica), la arqueología hermenéutica (reconstrucción contextual) y la antropología (ontología y agencia) a fin de ajustar las herramientas de análisis.

Partimos de una concepción de la imagen configurada en un soporte material a través de elementos plásticos que encierran una significación a la vez que llevan impresas las operaciones mentales que les dieron origen, por lo que cumplen un rol específico en la construcción de la memoria de los grupos (Bovisio, 2008). En este sentido, entendemos las producciones plásticas prehispánicas como productos del lenguaje plástico-formal que pueden ser captados a nivel sensible como una trama de las dimensiones técnica, formal y simbólica (Francastel, 1988; Kubler, 1988) en tanto el signo plástico no es solo expresivo, o representativo, sino también figurativo. Estas propuestas convergen en una concepción del arte como objeto material y de las imágenes como íconos materializados en soportes.

Nuestra hipótesis inicial de trabajo implica que las imágenes no operan a nivel descriptivo, sino simbólico-conceptual; vale decir, no son meras fuentes de información, a partir de su función práctico-utilitaria o representativa, sobre la organización socioeconómica y política, sino entidades activas que producen el mundo en tanto participan en la conceptualización de la realidad de modo tal que expresan y construyen cosmologías (Descola, 2011). Por eso, más allá de la existencia de registros arqueológicos que den cuenta de prácticas vinculadas con la captura, la decapitación/degollamiento de prisioneros, así como el posterior tratamiento de sus cabezas para convertirlas en objetos de uso ritual, los motivos iconográficos que podemos vincular con dichas prácticas tienen una mayor frecuencia de aparición.

A modo de ejercicio, nos interesa aquí concentrarnos en los casos de las cabezas momificadas nasca y los cráneos modificados moche en la medida en que, si bien ambos se vincularían con la práctica de la decapitación ritual, el proceso a partir del cual se confecciona el trofeo difiere, lo cual implica connotaciones diferentes. A fin de contrastar los rasgos que definen a los ejemplares arqueológicos con sus correspondientes motivos iconográficos, repasaremos brevemente la información arqueológica disponible hasta el momento y ensayaremos un análisis comparativo de las piezas que conforman nuestro *corpus* poniendo en relación soportes, materiales, técnicas y articulaciones con otras iconografías a fin de señalar convergencias y divergencias, y plantear posibles hipótesis interpretativas.

Prácticas con cabezas en la costa peruana prehispánica

La religiosidad en el mundo andino, fundada en el culto a los ancestros, demanda diferentes sacrificios en el marco de una concepción de lo sagrado (*waka*) que implica relaciones de continuidad entre los diversos seres que habitan el mundo (animales, humanos, plantas, montañas, etc.). Las ocasiones en que se realizaban sacrificios eran de suma importancia para el destino de la comunidad y el cuerpo humano constituía la máxima ofrenda que garantizaba el establecimiento de una comunicación con el ámbito de lo sagrado (Benson, 2001).

Las sociedades que habitaron la franja costera del actual Perú, un área mayormente desértica atravesada por valles, no solo desarrollaron una serie de tecnologías que les permitieron la provisión de agua necesaria para los cultivos, sino también sistemas simbólicos a fin de lidiar con la naturaleza hostil o agradecer a las deidades por propiciar las condiciones favorables para su subsistencia. Este ambiente resultaba impredecible debido a la presencia intermitente del

fenómeno meteorológico conocido como “el Niño”, responsable de una proporción excesiva de lluvia y calor que devenía en inundaciones y otras catástrofes propias de un cambio climático radical. Durante este tipo de eventos, así como en los meses secos de invierno, los nascas y los moches seguramente participaban de ceremonias que suponían ofrendar a las deidades para pedir lluvias y buenas cosechas (Cornejo *et al.*, 1996).

La evidencia arqueológica ha permitido constatar la existencia de prácticas rituales en torno a la decapitación y el degollamiento como dos de los métodos más habituales para sacrificar prisioneros entre las culturas de los Andes en la época precolombina. Asimismo, contamos con registros de la manipulación *post mortem* de cabezas humanas para transformarlas en objetos rituales. Si bien los enfrentamientos entre comunidades pudieron haber sido ocasionados por motivos “seculares” como la necesidad de controlar las fuentes de agua en otros valles, las prácticas de capturar/sacrificar prisioneros y transformar sus cabezas en objetos con una nueva agencia quedaban imbricadas en una trama ritual en la que el cuerpo, la sangre y la cabeza humana se constituían en ofrendas sagradas, o bien, pasaban a encarnar en sí mismas lo sagrado.

Por ser las más ubicuas y mejor estudiadas, las cabezas trofeo nasca son tomadas como un parámetro de referencia para establecer comparaciones con los hallazgos arqueológicos vinculados con la manipulación de cabezas humanas en el resto de la región andina. Es por ello que hemos decidido tomar el caso de esta cultura (100 a. C.-650 d. C.) y ponerla en relación con su coetánea, moche (100-800 d. C.). De todas las sociedades que practicaron la captura de cabezas en la región andina, las culturas paracas-nasca¹ son conocidas por haberlas preparado meticulosamente como objetos de uso ritual, con una distribución espacial y temporal relativamente amplia. Contamos con abundante material arqueológico y estudios osteológicos que dan cuenta de las prácticas rituales asociadas con las cabezas humanas, los procedimientos de su elaboración y los contextos más frecuentes de aparición.

Ulhe (1914) fue quien definió la cultura nasca, a principios del siglo XX, a partir de las excavaciones científicas de las sepulturas en la hacienda Ocucaje. También fue el primero en notar que en la iconografía de su cerámica aparecían escenas de sacrificios humanos en las que jugaban un papel importante las cabezas humanas, que fueron interpretadas como trofeos de guerra (p. 14). Vale decir, la categoría nació asociada a la idea de violencia ejercida sobre el

1 Existe un consenso generalizado en considerarlas como una continuidad cultural.

cuerpo de un enemigo de guerra capturado y sacrificado, cuya cabeza devenía en un trofeo que implicaba una recompensa a su poseedor como prueba de su acción.

Tello (1918) registró las primeras cabezas trofeo en 1915 durante una visita a la costa sur peruana. Sin embargo, no fue hasta los años noventa que, después de décadas de estudio sistemático, los investigadores (Browne, Silverman y García, 1993; Forgey y Williams, 2003; Proulx, 2006; Verano 1995, 2003 y 2008) establecieron los dos rasgos diagnósticos que definen las cabezas trofeo en términos arqueológicos: agujero en el hueso frontal para atravesar la cuerda de transporte y ampliación de la base del cráneo para la extracción de la masa encefálica. En los casos bien preservados gracias a las condiciones desérticas de la costa del Perú, además, se conservan el cuero cabelludo, el cabello y la piel disecada con los labios –y a veces los párpados– cosidos con espinas de huarango (Verano, 1995) (imagen 1a).

Si bien muchos de los ejemplares que forman parte de las colecciones de diferentes museos fueron huaqueados y, por tanto, carecen de información contextual, los que han sido excavados científicamente nos brindan información sobre sus posibles destinos: la mayoría, perteneciente casi exclusivamente a varones de 20-45 años (Tung, 2008), apareció de forma aislada, individualmente o en grupos, en las plataformas de relleno o enterradas en pequeños agujeros excavados en el suelo como ofrendas únicas en espacios ceremoniales. Además, estos ejemplares recibieron un trato especial al ser enterrados ya que fueron envueltos en textiles y/o colocados dentro de vasijas cerámicas (Verano, 1995). Más excepcionalmente, formaron parte de los ajuares funerarios de individuos que habrían cumplido un rol especial en la sociedad durante su vida (Carmichael, 1988). Dos de los hallazgos más destacados con procedencia conocida son:

1) el conjunto de cuarenta y ocho cabezas trofeo enterradas juntas en un sitio habitacional saqueado, localizado en una terraza al pie del Cerro Carapo, valle de Palpa (Browne, Silverman y García, 1993, p. 284);

2) dos cabezas trofeo en el Gran Templo de Cahuachi, el centro habitacional y ritual más importante, depositadas en el relleno de las plataformas durante diferentes etapas constructivas: una, con largas trenzas y restos de pintura facial, junto a un paquete de veintidós dardos sujetos por una trenza de cabellos humanos, tres momias (una sin cabeza y otra amarrada con trenzas de cabello humano) y un fardo; hallazgos que fueron interpretados como

ofrendas sacrificiales entregadas al propio templo por su condición de entidad sagrada (Bachir Bacha y Llanos Jacinto, 2006, pp. 67-68).

En el caso moche el proceso de interacción entre el registro arqueológico y las interpretaciones iconográficas se produjo de manera inversa, ya que los hallazgos científicos de cabezas sueltas y cráneos modificados se sucedieron luego de medio siglo de investigaciones que basaron sus interpretaciones en la lectura iconográfica de las escenas y personajes plasmados principalmente en vasijas cerámicas. Larco Hoyle (2001[1938]) fue quien estudió por primera vez esta cultura de manera sistemática desde fines de la década de 1930 a partir de las cerámicas modeladas y pintadas, reconociendo la presencia de iconografías en las cuales aparecían cabezas sueltas y asumiendo que revelaban la práctica de descuartizamiento a la cual eran sometidos los guerreros vencidos, cuyas cabezas eran utilizadas como trofeos de guerra (p. 219). Durante las décadas siguientes las interpretaciones realizadas a partir de la iconografía continuaron proponiendo la posible existencia de estas prácticas como “reales”. Recién hacia fines del siglo XX se registraron los primeros hallazgos arqueológicos que permitieron relacionar las imágenes y las posibles prácticas a las cuales estarían asociadas.

Uno de los ejemplos más destacados en este sentido es el caso de las tumbas de los sitios de Sipán, Sicán, San José del Moro y Huaca de la Cruz, cuyos ajuares llevaron a los investigadores a considerar a los individuos enterrados como oficiantes en las ceremonias de sacrificio de prisioneros representadas en la iconografía (Alva y Donnan, 1993; Bourget, 2001; Verano, 1998, 2001a, 2001b). Asimismo, en los sitios de Pacatnamú y Huaca de la Luna, respectivamente, fueron hallados los restos de varones jóvenes adultos de entre 15-35 años de edad, con varios traumatismos, sanados y sin sanar, y marcas de corte vinculables a las prácticas de desmembramiento, degollación y decapitación (Verano, 2001a; 2001b). Si bien los tratamientos *peri* y *post mortem* de estos individuos presentan algunas diferencias, todos fueron depositados en forma grupal y, a diferencia de las cabezas trofeo nasca, sus cuerpos quedaron expuestos sin un enterramiento formal (Verano, 2001a.). En ambos casos, entonces, la información acerca de la distribución de sexo y edades es consistente con la posibilidad de que las víctimas fueran guerreros capturados y sacrificados, cuyas cabezas eran tomadas por los vencedores como trofeos de guerra. Sin embargo, entre los moches no se han hallado ejemplos de cabezas trofeo con los rasgos diagnósticos de las nascas (Verano, 2001b).

El registro arqueológico vinculado a la decapitación se restringe a unos pocos casos, dentro de los cuales se destacan:

1) el conjunto de dieciocho cabezas humanas cercenadas y ubicadas como ofrenda única en un espacio ceremonial en el sitio de Dos Cabezas, en el valle de Jequetepeque (Cordy-Collins, 2001, p. 28), con marcas de corte consistentes con la práctica de degollamiento y/o decapitación frontal, pero sin indicios de tratamiento *post mortem* de las cabezas;

2) dos casos particulares de “cráneos humanos modificados”: objetos rituales elaborados a partir de cabezas frescas, presumiblemente de víctimas sacrificadas (Verano *et al.*, 1999) (imagen 1b), con marcas de descarnamiento y remoción de la parte superior de la bóveda craneal, hallados en un nicho de un espacio residencial sin ningún tratamiento especial en su deposición (Verano, 1998, p. 166; 2001; Verano *et al.*, 1999). Por ello, no coincidimos con Tello (1998) en considerarlos ejemplos de cabezas trofeo moche (p. 122), sino, más bien, como un tipo diferente de objeto ritual elaborado a partir de la cabeza, con una agencia específica propia. Verano y otros (1999) han propuesto su posible función como vasos ceremoniales, a partir de su comparación con cráneos modificados de manera similar por los incas para convertirlos en recipientes que, según mencionan las fuentes etnohistóricas, habrían funcionado como vasos rituales (p. 66). El hecho de que provengan de adultos jóvenes y la cercanía del sitio de su hallazgo con las plazas ceremoniales de la Huaca de la Luna, en las cuales habrían tenido lugar



Imágenes 1.a y 1.b: Cabezas trofeo nasca procedentes de Cahuachi. Museo Antonini, Nazca. Fotografías de M. A. Bovisio; Cráneo trofeo moche procedente del conjunto arquitectónico 8 en Huacas de Moche. Tomado de Verano *et al.* 1999.

los sacrificios de guerreros, refuerza la interpretación de que estos cráneos habrían sido trofeos de guerra o cabezas tomadas de prisioneros sacrificados (Verano, 1998, p. 171).

Imágenes de cabezas en la cerámica nasca y moche

Continuando los trabajos de clasificación y seriación que iniciaron diferentes autores desde principios del siglo XX, Proulx (2006) profundizó en el análisis de la iconografía plasmada en la cerámica policroma nasca como imágenes de larga duración, clasificando e interpretando los diferentes motivos a partir de la confrontación con la información arqueológica y etnográfica. Los dos ejemplos que analizaremos en esta oportunidad corresponden al “estilo” Monumental (0-500 d.C.), caracterizado por el uso de línea continua y homogénea, colores planos y formas naturalistas sintéticas (Proulx, 2006, p. 26). El motivo de la “cabeza trofeo” aparece pintado sobre la superficie de los ceramios o constituyéndolos, como en el caso de las vasijas cefalomorfas (imagen 2).

Proulx (2006) caracteriza este tipo de vasijas escultóricas como “*faithful reproductions of actual trophy heads*” (p. 102) por los rasgos que comparten con los ejemplares arqueológicos: corte a la altura del cuello, agujero frontal, boca cosida con espinas, rostro y cabello conservados, a lo que se suma el carácter escultórico de la pieza que asume la forma de una cabeza. También ha sugerido que las bocas eran cerradas con espinas para evitar el escape de los espíritus que residían en la cabeza (Proulx, 2006), vale decir, como una forma de apropiarse de los poderes concentrados en ella para transformarlos en una fuerza benéfica para la comunidad. A nuestro modo de ver, el sentido condensado en esta imagen estaría remitiendo a la conceptualización de la decapitación como un corte con el órgano de poder que, a su vez, provee de la materia necesaria para constituir un agente regenerador de la vida. Además, al tratarse de una vasija de doble vertedera en forma de cabeza humana podría estar aludiendo metafóricamente al derramamiento de sangre producto de la decapitación, fluido vital por antonomasia.

La cabeza trofeo también puede aparecer como motivo secundario, siendo portada por seres míticos. El Ser Mítico Antropomorfo (imagen 3) ha sido interpretado como la divinidad principal que puede asumir distintas corporalidades en relación con su función como generador de la vida humana, vegetal y animal (Cornejo et al., 1996). Los atributos permanentes que permiten identificarlo son el rostro antropomorfo con máscara bucal con bigotera, tocado frontal y adornos circulares a los lados. Puede llevar “significador”, una suerte de capa en la



Imagen 2: MEJBA, FFyL-UBA. Alto 13,5 cm. x ancho 13 cm. Fotografías de M. P. Costas.

que aparecen también cabezas, en ocasiones, con plantas saliendo de sus bocas (Proulx, 2006, pp. 65-67). Con una mano, sostiene una cabeza desde el cabello a modo de asidero. Ésta es notablemente más pequeña, lo que podríamos leer en clave de perspectiva jerárquica que alude a la derrota y captura de la cabeza como trofeo y la aprehensión de su poder, así como el objeto de sacrificio que será ofrendado a las deidades. En la otra mano presenta cuchillos, lanzas o mazas, motivos que coinciden con objetos hallados en el registro arqueológico, por ejemplo, en tumbas de Cahuachi (Carmichael, 1988, p. 484) y que estarían claramente vinculados al proceso de muerte y decapitación. Si bien esto coincide con las escenas de guerreros portando cabezas y captura de prisioneros, resulta significativo que éstas sean excepcionales en comparación con las imágenes de captura y exhibición de cabezas vinculadas con deidades. Proponemos, entonces, que lo que se estaría conceptualizando es el momento de la captura a manos de una deidad que tiene como cualidad el poder sustituir productos agrícolas por cabezas cortadas o



Imagen 3: MEJBA, FFyL-UBA. Alto 14,5 cm. x ancho 13 cm. Fotografías de M.P. Costas.

portar cabezas cortadas de cuyas bocas surgen vegetales cumpliendo con su función mediadora que permite la germinación y la continuidad de la vida (Cornejo et al., 1996).

La cabeza trofeo asociada a los seres míticos presenta las mismas características que cuando está sola, siendo la ausencia de cuello y la presencia de cabello los dos rasgos iconográficos constantes que identificamos. Es probable que la cabeza, que sigue viva en términos cosmológicos después de la muerte biológica, esté asociada a los cabellos que siguen creciendo *post mortem* y a la sangre derramada. Podríamos, entonces, entender esta iconografía como una condensación de la secuencia captura-decapitación, asociada a la aniquilación del poder del enemigo que, a través del sacrificio provee la materia necesaria para la configuración de la cabeza trofeo como ofrenda sagrada a las deidades/encarnación de lo sacro.

La producción plástica de los mochos tiene la particularidad de representar escenas narrativas y motivos iconográficos con un alto grado de "naturalismo", lo que ha propiciado lecturas que consideraron la iconografía como un portal hacia su estilo de vida, sus costumbres y sus creencias religiosas (Bourget, 2004). Por eso la tendencia ha sido, como hemos mencionado, la de proyectar correspondencias entre los hallazgos arqueológicos y los motivos iconográficos

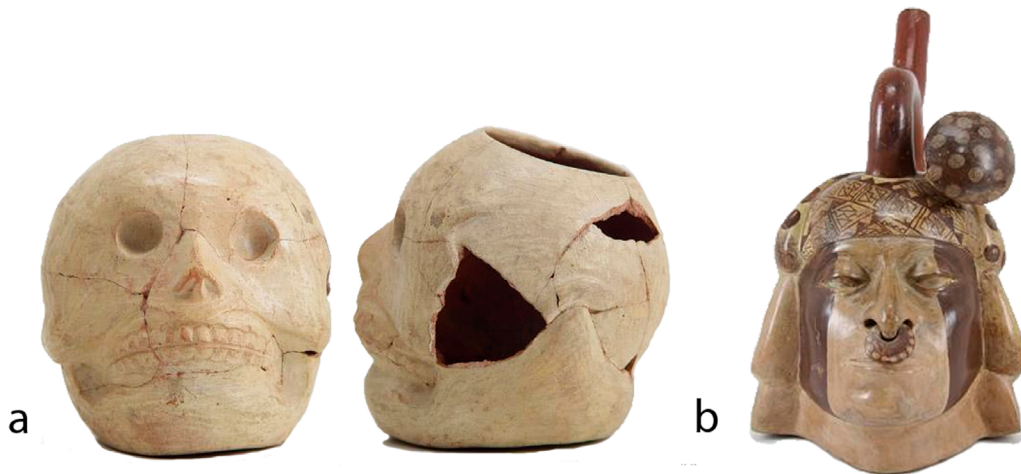
utilizando a los primeros como pruebas de la existencia de prácticas rituales plasmadas en el arte.

Donnan (1978) es uno de los investigadores que se ha ocupado más asiduamente de clasificar e interpretar la iconografía plasmada en la cerámica polícroma moche, asociando los diferentes motivos y escenas en conjuntos temáticos. Dentro de los temas definidos a partir de los análisis de las vasijas denominadas de “línea fina” –pertenecientes a las fases IV y V de la cerámica moche– se destaca el “Tema de la Presentación” o “Ceremonia del Sacrificio” (Alva y Donnan, 1993; Donnan, 1978) (imagen 4a), en el cual pueden aparecer las cabezas aisladas como un motivo secundario. A diferencia de lo señalado en el caso de la producción



Imágenes 4.a y 4.b: Botellas gollete asa estribo pictóricas. a. Alto 28,7 cm. x ancho 15,4 cm. b. Alto 22,2 cm. x ancho 13,5 cm. Tomadas del catálogo en línea Museo Larco: <https://www.museolarco.org/catalogo/index.php>.

cerámica nasca, los elementos iconográficos presentes en estas representaciones se asocian estrechamente a las escenas de batallas: aparecen guerreros conduciendo a prisioneros desnudos y atados con sogas que son llevados frente al Sacerdote Guerrero, quien recibe en su copa la sangre de los sacrificados, elemento que cobra una particular importancia. En esta escena se pueden observar asimismo otros motivos, como plantas, serpientes –que junto a las cabezas aisladas pueden vincularse con la fertilidad, la regeneración y el renacimiento– y personajes oficiantes como la Sacerdotisa o el Sacerdote Pájaro. Consideramos que en esta imagen se estaría conceptualizando el vínculo entre la guerra y la captura de prisioneros en combate para luego ofrecerlos a las deidades, conectando las representaciones de guerreros y prisioneros, tan frecuentes en la iconografía moche, con la importancia de la sangre producto del degollamiento y la captura de la cabeza en relación a la fertilidad de la naturaleza.



Imágenes 5.a y 5.b: Vaso cerámico modelado. Alto 15,5 cm. x ancho 14,6 cm. x largo 15,6 cm; Botella gollete asa estribo escultórica. Alto 27,7 cm. x ancho 20,1 cm. x largo 17,1 cm. Tomadas del catálogo en línea del Museo Larco: <https://www.museolarco.org/catalogo/index.php>.

La cabeza aislada puede aparecer asimismo como motivo secundario siendo portada por seres míticos considerados sacrificadores. Estos suelen ser figurados como antropomorfos, antro-po-zoomorfos o zoo-antropomorfos –en estos últimos dos casos con características de animales como arañas, peces, búhos, cangrejos, escorpiones, zorros, felinos y serpientes entre otros– (Benson, 2012; Cordy-Collins, 1992). Portan en una de sus manos un cuchillo sacrificial *tumi* –del cual se han hallado ejemplares arqueológicos en tumbas de individuos que habrían estado relacionados a la decapitación– y, en la otra, una cabeza trofeo sostenida por el cabello a modo de asidero (imagen 4b). Ésta es generalmente de un tamaño más pequeño, lo cual, como en el caso nasca, podríamos interpretar en clave de perspectiva jerárquica, en relación con similares sentidos asociados. En este caso, se estaría conceptualizando la captura y decapitación a manos de deidades que tienen la capacidad de sostener el orden de la naturaleza, noción que habría tenido una larga tradición en la costa norte peruana (Cordy-Collins, 1992).

El motivo de la cabeza antropomorfa aparece de manera independiente en vasos cefalomorfos, denominados huaco-retratos. Dentro del enorme *corpus* que representan estos vasos modelados en forma de cabeza, solo una pequeña parte puede vincularse con los ejemplares de cráneos modificados (imagen 5a). En estos casos, la forma del cráneo constituye la vasija y la abertura de su boca coincide con el sector de hueso removido. Más allá de la imposibilidad de poder comprobar si los cráneos arqueológicos fueron utilizados como vasos libatorios, tal como ha propuesto Verano (1995 y 1998), la existencia de vasos de cerámica modelados en forma de cráneos cuya función es la de contener líquidos da cuenta de la intención por parte de los hacedores de asociar la forma del cráneo con la función propia de una vasija para beber, quizá nuevamente en relación a la sangre sacrificial como líquido vital.

Sin embargo, es importante remarcar que la mayoría de los huaco-retratos muestran rostros masculinos en apariencia “vivos”, cuyas características oscilan entre representaciones genéricas hasta ejemplares en los cuales se hace énfasis en rasgos fisionómicos, en marcas de edad, en elementos que aluden al estatus e incluso en la gestualidad. Donnan (2004) ha llamado la atención sobre el hecho de que varios de ellos presentarían a un mismo individuo representado con atributos de poder (nariguera, orejeras, pintura facial, etc.) en algunas vasijas y como prisionero en otras. Coincidimos en que podrían estar aludiendo a prisioneros de alto rango que serían luego sacrificados, o representar a dioses o héroes míticos que eran personificados por los hombres que luego serían sacrificados en su nombre (Quilter, 2007, p. 141).

De todas formas, hasta el momento no se han establecido los rasgos iconográficos que permitan identificar claramente las cabezas cercenadas, los cráneos trofeo o cabezas trofeo dentro del contexto moche. Por el momento podemos plantear que, en general, las representaciones de cabezas humanas, con o sin cuello, presentan rasgos que no se diferencian en general de los de una persona “viva” –solo en algunos casos se muestran sogas atadas a través de sus bocas–. Las vasijas en forma de cráneos pueden vincularse con los ejemplares arqueológicos, aunque, al igual que éstos, son escasas dentro del *corpus*. Consideramos que las vasijas cefalomorfas en general serían una forma de representar la jerarquía otorgada a la cabeza humana, ya sea que se encuentre en las manos de un sacrificador o conformando un huaco-retrato. En líneas generales, podríamos pensar todo este conjunto de objetos como una forma de jerarquizar la cabeza humana como símbolo de poder político y como dadora de vida.

A modo de cierre

En este recorrido hemos intentado dejar planteados algunos cruces significativos entre la información iconográfica y aquella proveniente del registro arqueológico. A partir de la puesta en práctica de este breve ejercicio, no pretendemos dejar planteadas conclusiones, sino más bien algunas posibles líneas de trabajo para seguir desarrollando y profundizando a futuro.

Como vimos, no siempre contamos con datos precisos sobre las condiciones de hallazgo y/o procedencia de materiales que provienen del registro arqueológico, lo que implica una limitación en nuestro conocimiento acerca de los contextos de uso y circulación de los objetos. Sin embargo, consideramos que los materiales *per se* constituyen un rico *corpus* en la medida en que nos brindan valiosa información a partir de las características intrínsecas de cada objeto y de su comparación con los materiales que poseen información contextual para hacer inferencias. En relación con los contextos de aparición de las cerámicas, gracias a los ejemplares excavados científicamente podemos deducir que circularon en contextos funerarios, si bien esto no anula pensar en usos rituales previos.

La información que provee la arqueología nos permite constatar la existencia de prácticas rituales en torno a las cabezas humanas ligadas al sacrificio y la consiguiente modificación *post mortem* para transformar la cabeza, parte del cuerpo humano, en un objeto con una agencia específica vinculada con lo sacrificable. También evidencia una distribución espaciotemporal

amplia de las imágenes de cabezas antropomorfas que permiten vincular los ejemplares arqueológicos con sus correspondientes motivos iconográficos.

Sin embargo, son los análisis iconográficos y plásticos los que nos permiten problematizar el sentido de estas imágenes en la medida en que demuestran que la asociación entre hallazgo arqueológico y motivo no es literal. Existe una lógica propia de las imágenes muy posiblemente ligada a su agencia específica en la materialización de un discurso cosmológico. El hecho de que las representaciones iconográficas de cabezas y cráneos sean más frecuentes que los hallazgos arqueológicos (Verano, 1995) estaría dando cuenta de que no se trató de descripciones literales de prácticas concretas, sino de la condensación de sentidos más profundos asociados a las cabezas humanas transformadas en entidades sagradas dadoras de vida, vinculadas con el renacimiento y la fertilidad.

Recapitulando: Los rasgos diagnósticos que permiten identificar las cabezas trofeo nasca son la perforación en la frente, la ampliación de la base del cráneo y, en los casos mejor conservados, la piel, el cuero cabelludo, el cabello y los labios cosidos con espinas. En el caso moche, en cambio, no existe un modelo con rasgos característicos: el registro arqueológico asociado con la práctica de la elaboración de un objeto sagrado como trofeo a partir de cabezas humanas se compone de solo dos cráneos modificados intencionalmente. En ambos casos, la mayoría de los hallazgos de cabezas y cráneos corresponden a adultos jóvenes varones lo que resulta coherente con la hipótesis de que provenían de prisioneros sacrificados.

Con respecto al motivo iconográfico de la “cabeza trofeo”, planteamos a modo de hipótesis para el caso nasca la posibilidad de considerar la ausencia de cuello, la presencia de cabello y la identificación de rostro masculino como rasgos diagnósticos. En el caso moche, en cambio, aún no hemos podido establecer la presencia de rasgos diagnósticos constantes que estén aludiendo a la representación de una “cabeza trofeo”. En ambos casos, los vasos cerámicos pueden constituirse a sí mismos en cabezas/cráneos modelados y, asimismo, es frecuente la asociación entre cabezas sueltas y seres míticos. En la cerámica moche, a diferencia de la nasca, también es corriente la participación del motivo en escenas de toma de prisioneros, pero en estos casos los rasgos que presentan no permiten identificarlas como cabezas trofeo. En este sentido es posible que se esté aludiendo al momento de la captura de la cabeza.

Si pensamos en las relaciones que se establecen entre registro arqueológico e iconográfico, observamos que, en el caso nasca, los rasgos diagnósticos que definen a la cabeza trofeo

arqueológica y su representación iconográfica coinciden en gran medida. Sin embargo, el motivo iconográfico –generalmente aislado o en asociación a seres míticos– aparece con mucha mayor frecuencia que los ejemplares arqueológicos de cabezas momificadas. Para el caso moche, si bien también existen vasos modelados en forma de cráneos, tanto los hallazgos de cráneos modificados intencionalmente como su representación iconográfica son mucho menos frecuentes y no existe aún un modelo iconográfico establecido para abordar los análisis comparativos.

En definitiva, consideramos que el modo en el que aparece el motivo de la cabeza o cráneo trofeo no describe ni explica nada acerca de las prácticas concretas en torno a las cabezas humanas, sino que estaría dando cuenta del significado profundo de esta imagen en tanto portadora de una condensación de sentidos cosmológicos y simbólicos vinculados con el corte del poder en tanto autoridad política, por un lado, y con el poder vital de la cabeza humana, símbolo de regeneración y renacimiento, por otro. Si en términos biológicos la separación de la cabeza del resto del cuerpo implica la interrupción de la vida de un enemigo para convertirlo en “trofeo” como símbolo de poder y autoridad, al mismo tiempo, se constituye en ofrenda sagrada que permite asegurar la continuidad de la vida en comunidad en todas sus dimensiones: natural, social y cosmológica.

Agradecimientos

El presente artículo ha sido elaborado a partir del cruce entre los lineamientos principales de dos proyectos de investigación en curso para optar por el grado de doctorado en Teoría e Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ambas autoras nos desempeñamos como Ayudantes de 1ra. de la Cátedra Historia de las Artes Visuales - América Prehispánica, Departamento de Artes, y nuestros trabajos parten de la construcción de un marco teórico-metodológico en común.

María Paula Costas obtuvo Beca UBACyT Culminación de Doctorado (2019-2021) con el proyecto de investigación “El tema de la cabeza antropomorfa en la producción plástica del N.O. argentino entre los períodos Formativo y Tardío (600 a. C.-1480 d. C.): interpretaciones acerca de su(s) sentido(s) cosmogónico(s). Estefanía Blasco Dragun, es becaria UBACyT Doctorado (2021-2024) con un proyecto de investigación titulado “La iconografía de prácticas sacrificiales

que involucran la cabeza humana en las vasijas cerámicas de las culturas moche y maya clásica (100-900 d. C.): interpretaciones en torno a su(s) sentido(s) cosmológicos(s)”.

Agradecemos a la Dra. María Alba Bovisio, directora de ambas tesis doctorales y titular de la cátedra, por sus valiosos aportes y sugerencias para enriquecer nuestros manuscritos.

Bibliografía

- Alva, W. y Donnan, C. (1993). *Tumbas reales de Sipán*. Fowler Museum of Cultural History, UCLA.
- Bachir Bacha, A. y Llanos Jacinto, O. (2006). El Gran Templo del Centro Ceremonial de Cahuachi (Nazca, Perú). *Dimensión Antropológica*, 13(38), pp. 49-86.
- Benson, E. (2001) Why Sacrifice?. En E. P. Benson y A. G. Cook (Eds.), *Ritual sacrifice in ancient Peru* (pp. 1-20). University of Texas Press.
- Benson, E. (2012). *The Worlds of the Moche on the North Coast of Peru*. University of Texas Press.
- Browne, D. et al. (1993). Report. A cache of 48 nasca trophy heads from Cerro Carapo, Perú. *Latin American Antiquity*, 4(3), pp. 274-294.
- Bourget, S. (2001). Rituals of Sacrifice: Its Practice at Huaca de la Luna and Its representation in Moche Iconography. En J. Pillsbury (Ed.), *Moche Art and Archaeology in Ancient Perú* (pp. 89-106). National Gallery of Art.
- Bourget, S. (2004). But Is It Art? The Complex Roles of Images in Moche Culture, an Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast. En M. Westermann (Ed.). *Anthropologies of Art* (pp. 164-177). Sterling and Francine Clark Art Institute.
- Bovisio, M. A. (2008). *De Imágenes y Misterios: El problema de la interpretación del “arte” prehispánico* [Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. No publicada]. Buenos Aires, Argentina.

- Bovisio, M. A. (2011, mayo). Interpretar imágenes prehispánicas: lo “real” en el arte. *Boletín de Estética. Publicación del Programa de Estudios en Filosofía del Arte del Centro de Investigaciones Filosóficas, UNSAM*, 3(18), pp. 19-45.
- Carmichael, P. (1988). *Nasca mortuary customs: death and ancient society on the south coast of Peru* [Tesis doctoral, University of Calgary. No publicada]. Calgary, Canadá.
- Cordy-Collins, A. (1992). Archaism or Tradition? The Decapitation Theme in Cupisnique and Moche Iconography. *Latin American Antiquity*, 3(3), pp. 206-220.
- Cordy-Collins, A. (2001). Decapitation in Cupisnique and Early Moche Societies. En E. P. Benson y A. G. Cook (Eds.), *Ritual sacrifice in ancient Peru* (pp. 21-34). University of Texas Press.
- Cornejo, L. et al. (1996). *Nasca. Vida y muerte en el desierto*. Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Descola, P. (2011). Más allá de la naturaleza y de la cultura. En L. Montenegro (Ed.). *Cultura y Naturaleza: Aproximaciones a propósito del bicentenario de la independencia de Colombia* (pp. 75-96). Jardín Botánico de Bogotá Celestino Mutis.
- Donnan, C. (1978). *Moche art of Peru: Pre-Columbian symbolic communication*. Fowler Museum of Cultural History.
- Donnan, C. (2004). *Moche Portraits from Ancient Peru*. University of Texas Press.
- Francastel, P. (1988). *La realidad figurativa I. El marco imaginario de la expresión figurativa*. Paidós.
- Forgey, K. y Williams, S. (2003). Cabezas trofeo nasca: evidencias osteológicas y arqueológicas de la colección Kroeber. *Revista andina*, 36, pp. 237-262.
- Gell, A. (1998). *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Clarendon Press.
- Kubler, G. (1988). *La configuración del tiempo*. Nerea.
- Larco Hoyle, R. (2001[1938]). *Los mochicas (Vol. 1)*. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Fundación Telefónica.

- Proulx, D. (2006). *A sourcebook of Nasca ceramic iconography. Reading a culture through its art*. University of Iowa Press.
- Quilter, J. (2007). Representational Art in Ancient Peru. En R. Osborne y J. Tanner (Eds.), *Art's agency and art history and the Work of Alfred Gell* (pp.135-157). Blackwell Pub.
- Tello, J. (1918). El uso de cabezas humanas artificialmente momificadas y su representación en el antiguo arte peruano. *Revista Universitaria*, 13(1), pp. 478-533.
- Tello, R. (1998). Los conjuntos arquitectónicos 8, 17, 18 y 19 del Centro Urbano Moche. En S. Uceda, E. Mujica y R. Morales (Eds.), *Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna. Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996* (pp. 117-135). Facultad de Ciencias Sociales-Lima y Universidad Nacional de la Libertad-Trujillo.
- Tung, T. (2008). From corporeality to sanctity: transforming bodies into trophy heads in the Prehispanic Andes. En R. Chacon y D. Dye (Eds.), *The taking and displaying of human trophies by Amerindians* (pp. 477-500). Springer Press.
- Ulhe, M. (1914). The nazca pottery of ancient Perú. En *Proceedings of the Department Academy of Sciences*, 13 (pp. 1-46). Davenport Academy of Science.
- Verano, J. (1995). Where do they rest? The treatment of human offerings and trophies in Ancient Peru. En T. Dillehay (Ed.), *Tombs for the Living: Andean Mortuary Practices* (pp. 189-227). Dumbarton Oaks.
- Verano, J. (1998). Sacrificios humanos, desmembramientos y modificaciones culturales en restos osteológicos: evidencias de las temporadas de investigación 1995-1996 en la Huaca de la Luna. En S. Uceda et al. (Eds.), *Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna. Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996* (pp. 159-171). Facultad de Ciencias Sociales-Lima y Universidad Nacional de la Libertad-Trujillo.
- Verano, J. (2001a). War and Death in the Moche World: Osteological Evidence and Visual Discourse. En J. Pillsbury (Ed.), *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru* (pp. 111-125). Washington D.C.: National Gallery of Art.
- Verano, J. (2001b). The physical evidence of human sacrifice in ancient Peru. En E. Benson y A. Cook (Eds.), *Ritual sacrifice in ancient Peru* (pp. 165-184). University of Texas Press.

- Verano, J. (2003). Mummified Trophy Heads from Peru: Diagnostic Features and Medicolegal Significance. *Journal of forensic sciences*, 48 (3), pp. 525-530.
- Verano, J. (2008). Trophy head-taking and human sacrifice in Andean South America. En H. Silverman y W. Isbell (Eds.), *Handbook of South American Archaeology* (pp. 1054-1058). Springer.
- Verano, J. et al., (1999). Modified human skulls from the urban sector of the pyramids of Moche, Northern Peru. *Latin American Antiquity*, 10(1), pp. 59-70.

Cómo citar este artículo:

Costas, M. P. y Blasco Dragún, E. (2023). El tema de la cabeza antropomorfa en la producción plástica nasca y moche. *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41457>.

El orden técnico y material como índices amerindios en las estéticas de los espacios públicos

The technical and material order as Amerindian indices in the aesthetics of public spaces

Natalia Estarellas

Universidad Nacional de Córdoba
 Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
 Facultad de Artes. Centro de Producción e Investigación en Arte
 Córdoba, Argentina
nestarellas@unc.edu.ar
<https://orcid.org/0000-0002-5809-0200>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/5wky1abe2>

Resumen

El presente trabajo busca señalar hitos de conexión entre imágenes y materialidades vinculadas a los sistemas de (re) presentación andino amerindios y manifestaciones materiales, visualidades y prácticas artísticas, situadas en el espacio público de barrio Güemes en Córdoba, desde 2015 hasta el 2019. Estas vinculaciones serán apreciadas desde un arco de larga proyección histórica y en el marco de las condiciones de reconocimiento de parte de agentes culturales presentes en el contexto de estudio. Dichas conexiones pretenden ser apreciadas desde una dimensión relacional que permita comprender los sistemas sígnicos en su capacidad permeable, contextualizados en un marco local habilitante de variaciones propias, sintácticas y de sentido. En esta línea, la capacidad sígnica de imágenes y manifestaciones artísticas es la clave que permite dimensionar el caudal de “adaptabilidad” –potencial y latente– que estas poseen (Escobar, 2021). Además, las presentes reflexiones consideran en sus interpretaciones lo propuesto por Ruiz y Triquell (2017), quienes se basan en la existencia material de las imágenes y en su gran eficacia en la disputa por la imposición de sentidos, al concebirlas como índices, entendiendo a estos en su particular relación con la realidad desde el punto de vista de sus efectos y recepción.

Palabras clave

Visualidades, amerindias, índices, materialidad, espacios públicos.

Abstract

The present work seeks to point out milestones of connection between images and materialities linked to the Andean Amerindian (re)presentation systems with material manifestations, visualities and artistic practices located in the public space of the Güemes neighborhood in Córdoba, from 2015 to 2019. These links an arc of long historical projection and within the framework of the conditions of recognition by cultural agents in the context of study will be appreciated. These connections are intended to be appreciated from a relational dimension that allows us to understand the sign systems in their permeable capacity, contextualized in a local framework that enables their own variations, syntax and meaning. In this framework, the symbolic capacity of images and artistic manifestations is the key that allows dimensioning the flow of “adaptability” –potential and latent– that they possess (Escobar, 2021). In addition, along these lines, the present reflections consider in their interpretations what was proposed by Ruiz & Triquell (2017) who are based on the material existence of all images and their great effectiveness in the dispute over the imposition of meanings when conceived as indices, understanding to these in their particular relationship with reality from the point of view of their effects and reception.

Key words

Visualities, amerindians, index, materiality, public spaces.

Caudales de significación situada en imágenes índices de experiencias locales

En la actualidad, desde múltiples campos disciplinares¹, asistimos a la convergencia de variados métodos de investigación que habilitan la vinculación entre sí de manifestaciones visuales provenientes de disímiles períodos históricos, muchas veces separados por amplios arcos temporales, espaciales e histórico-culturales. Estas propuestas proveen a las historiografías e historias de las artes renovadas interpretaciones para la apreciación de las relaciones entre contextos, usos, cronologías e imágenes, considerando de forma particular las trayectorias propias de las culturas visuales, para el estudio situado de sus configuraciones.

En este marco, el presente trabajo² busca señalar hitos de conexión-vinculación entre imágenes y materialidades derivadas/provenientes de sistemas de (re)presentación andino amerindios con manifestaciones materiales, visualidades y prácticas artísticas situadas en el espacio público de barrio Güemes en Córdoba, desde 2015 hasta 2019. Estas vinculaciones serán apreciadas en el marco de las condiciones de reconocimiento de una parte de los agentes culturales presentes en el contexto de estudio. Dichos hitos relacionales se considerarán desde un arco de larga proyección histórica inspirado en el método wargburgiano, en la sociología de la imagen de Rivera Cusicanqui (2010, 2015) y en el anacronismo de las imágenes propuesto por Didi-Huberman (2018).

Las conexiones estudiadas pretenden ser apreciadas desde una dimensión relacional que permita comprender los sistemas signícos en su capacidad permeable y versátil, contextualizadas en un marco local habilitante de variaciones propias, tanto sintácticas como de sentido, e inscriptas, a su vez, en una propia semiosis social (Verón, 1993). La capacidad signíca de imágenes y manifestaciones artísticas es la clave que permite dimensionar el caudal de “adaptabilidad” –potencial y latente– que estas poseen (Escobar, 2021). Según Rendón (2014), el modelo semiótico triádico³ propuesto por Pierce permite la interpretación de fenómenos sociales y artísticos debido a que la “función” signíca activa algo latente y evoca lo significado

1 Como la sociología de la imagen, los estudios culturales y de la cultura visual.

2 Una versión anterior se presentó en formato ponencia durante las XXV Jornadas de Investigación en Artes realizadas el 14, 15 y 16 de septiembre de 2022 por la Secretaría de Investigación y Producción y el Centro de Producción e Investigación en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

3 Índice, ícono, símbolo.

a partir de la asociación de ideas por “semejanza, contigüidad o causalidad” (Pierce, 1998, p. 117). En esta línea, las presentes reflexiones consideran además lo propuesto por Ruiz y Triquell (2017), quienes se basan en el fundamento de la existencia material de toda imagen y su eficacia mayor frente a lo lingüístico en la disputa por la imposición de sentidos⁴. Para estos autores el poder de las imágenes radica en concebirlas como índices, entendiendo a estos en su particular relación con la realidad⁵ desde el punto de vista de sus efectos o su recepción. El índice nos obliga a percibir la realidad “dirigiendo nuestra percepción (visual, auditiva, etc.) hacia donde nos indica” (p. 149). Según esta perspectiva, la imagen se antepone en la percepción desde su materialidad y muestra algo vacío de sentido en su presentación; pero, ante tal vaciamiento, articula operando procesos hermenéuticos. Esto implica que el sentido no es propio de la imagen, sino que es adjudicado en relaciones de reconocimiento (Ruiz y Triquell, 2017). En el marco de los nuevos materialismos, estas actuales vinculaciones “subsanan” las oposiciones anteriormente generadas entre las perspectivas “de sentido” (semióticas) y las provenientes del giro icónico. La dialogicidad relacional entre ambas apuestas, en sintonía (en nuestro objeto de estudio) con las ontologías y epistemologías amerindias (Arnold y Espejo, 2013; Viveiros de Castro, 2004) permite considerar a la materia a partir de su capacidad vibrante (Bennett, 2022 [2010]), desde su potencia energética material, como reservorio vibratorio de memorias transhistóricas.

Por otra parte, entre las categorías de análisis que entrarán en juego en la presente propuesta, la noción de sema visual resultará fundamental. A los semas visuales, de manera puntual, los consideraremos como mínimas unidades visuales hápticas⁶ habilitadoras de sentido⁷. Esta perspectiva de la semántica, puesta en relación específica con la visualidad desde un fundamento material, resulta acorde con el carácter indicial de las imágenes y permite comprender al sentido

4 Por presentar una relación directa, menos mediatizada que el lenguaje. Ruiz y Triquell (2017) entienden lo social como el campo de lucha por la imposición de sentidos desde una dimensión discursiva que atañe no solo a los sistemas hegemónicos de dominación, sino también a la apropiación del poder por parte de un grupo o sector social. Desde esta perspectiva, además, las producciones y disputas de sentidos construyen la realidad humana y como tales están atravesadas por la ideología y el poder.

5 La imagen índice al conectar directamente con un referente real se presenta con una fuerza protagónica potencial.

6 La visualidad que permite la percepción de múltiples materialidades es de tipo háptico, no óptico, ya que permite “tocar” lo mirado.

7 Si bien la noción de sema es propuesta desde el modelo semántico estructuralista de Greimas, quien la considera como una unidad mínima de sentido, en el presente trabajo se opta por una noción contemporánea de mayor amplitud que incorpora la dimensión experiencial y performativa.

como una consecuencia del acto de “sentir”, es decir, desde su dimensión perceptiva sensible (encarnada) ante la que se moviliza el proceso interpretativo.

A su vez, aclararemos que los semas se organizan según asociaciones, articulaciones paradigmáticas u oposiciones, estableciendo recorridos o ejes sémicos (Barthes, 1974; Greimas, 1987) por vinculaciones y encadenamientos que se intentarán describir e interpretar en el corpus de imágenes propuesto. Esta descripción e interpretación de encadenamientos sémicos de sentido local tiene como objetivos señalar re-semantizaciones y evidenciar el carácter performativo y móvil de la semiosis social de inscripción. Con esto además se quiere destacar el carácter social, histórico, acumulativo y situado de materialidades, imágenes y signos, para los cuales un similar o mismo representamen/significante no implica idéntico significado, sino que la variación del contexto geocultural, e incluso la intersubjetividad, explica e implica una variación en las cadenas de sentido, percepción, significación y reconocimiento.

De forma puntual este trabajo pretende evidenciar la relevancia del orden técnico y material como índices andino-amerindios en las prácticas estéticas de los espacios públicos. A medida que fue avanzando el trabajo de campo contextual y la realización de entrevistas en profundidad a agentes vinculados con el objeto de estudio en territorio, emergió, como referencia constante, la íntima conexión entre las formas del hacer⁸, los diferentes materiales que componen una pieza u obra y las geografías simbólicas (Agüero, 2017) y afectivas que los vinculan (Depetris Chauvín, 2019) como vehículos explícitos –para las subjetividades hacedoras– de las matrices culturales amerindias.

Dichas conexiones transparentan relaciones entre materiales, imágenes y objetos que, en el marco de procesos de fabricación y de vínculos de aprendizaje-enseñanza⁹, potencian asociaciones en semejanza a través de materiales identificados con la región andina puneña. Estos funcionan como índices de locación junto a las iconografías, los símbolos, el diseño objetual, la sintaxis interna de la composición visual y la puesta ferial contextual que cohesionan de manera performativa el contexto e interconecta, cita y recrea –o pretende recrear– tradiciones técnico-

8 Su metodología de realización técnica.

9 Muchas veces vinculados a experiencias de vida en contextos de viaje. Téngase en cuenta la elevada transmisión de saberes orales y la formación profesional por fuera de los circuitos académicos de las artes circulantes en los espacios públicos, generalmente transmitidos en contextos de talleres familiares y/o entre pares. En este sentido, técnicas y contactos materiales en el contexto de Güemes promueven, en términos de evocación, memorias emocionales, afectivas y simbólicas.

visuales vinculadas a imaginarios [simbólicos y afectivos] sobre la cultura material y simbólica andino amerindia. En este sentido el presente trabajo busca evidenciar el rol fundamental que adquiere, en el marco de las condiciones de reconocimiento de las matrices culturales andino amerindias, la dimensión perceptiva háptica (Marks, 2000; Bruno, 2002; Deleuze y Guattari, 2002; Deleuze, 2005; Depetris Chauvín, 2019) considerada como el efecto evocador producido a través de la relación entre materialidad e imagen. Las visualidades hápticas evocan “texturas” materiales donde se activa el vínculo entre cuerpo y visualidad por medio de propuestas e imágenes sinestésicas y efectos de memoria física. Es decir, son imágenes que no buscan el dominio óptico, sino la táctilo visualidad a partir de a partir de convocar una mirada cultural y sensorial del mundo material.

Las fuentes primarias que se utilizaron en el presente trabajo –las cuales son un recorte del corpus de mi actual investigación doctoral¹⁰– son extractos de entrevistas e imágenes-montajes¹¹ realizadas por instituciones culturales del barrio para convocatorias específicas en el marco de sus actividades¹².

Entramados de instituciones y agentes a la luz de las condiciones de reconocimiento local

La imagen 1 fue publicada por el espacio Cultural “Casa 13”¹³ el 4 de octubre de 2015 para la convocatoria al evento “Audio para todos” en el marco del II Ciclo de Talleres sobre Herramientas Libres. En esta imagen-montaje interactúan texto e imagen en un ensamble unificado con capacidad polisémica que, como documento epocal, da cuenta de las nuevas formas de presentación de las imágenes contemporáneas, producto de las interacciones y convergencias de las diferentes formas de experienciación perceptivas de las subjetividades actuales locales. En este sentido, es de particular interés esta imagen debido a que, desde una dimensión háptica, promueve una interacción perceptiva entre lo textil, lo musical y lo digital.

¹⁰ Denominada “Usos y resemantizaciones de ideografías geométricas de matriz amerindio en el espacio público. El caso del barrio Güemes en Córdoba, 2015-2019”.

¹¹ La noción de imagen-montaje que aquí se considera deviene de los aportes de Didi Huberman (2018) quien entiende a las imágenes como montajes impuros que permiten la convivencia de discontinuidades y anacronismos proponiendo nuevas nociones de temporalidad.

¹² Estos flyers fueron puestos en circulación pública de parte de las instituciones de manera digital y/o impresa.

¹³ El espacio cultural de gestión independiente “Casa 13” está ubicado en Pasaje Revol 19, barrio Güemes de Córdoba.

La analogía-juego visual propuesta –de clara referencia americana– es promovida a partir de la organización geométrica y rítmica de una imagen que evoca “el módulo geométrico en común” y la proyección matemática inherente de las tres prácticas. En este sentido, en gran parte de las técnicas textiles andinas de tradición amerindia, se realiza una planificación previa bajo parámetros de conteo que permite organizar el desarrollo procesual de la materialidad textil y que produce, en la intersección entre urdimbre y trama, unidades compositivas modulares que inciden en la estructuración geométrica de las formas en superficie (Arnold y Espejo, 2013; C. Bigetti, comunicación personal, 29 de mayo de 2022¹⁴).

Por otro lado, la música electrónica a la cual parece aludir la imagen (en realidad, la música en sí misma) posee una estructura matemática inherente que condiciona la rítmica compositiva y su desarrollo temporal. La estructuración de base matemática de la lógica programática digital permite la unificación de estas tres prácticas en la contemporaneidad bajo una misma imagen convocante que, como documento histórico, es indicial de la era transmedial y de internet; sobre todo si consideramos la incorporación del “globo” de locación de Google Maps que salió al mercado en el 2005. Asimismo, esta imagen-montaje, a través del indicio de una locación específica (en la dirección escrita de Casa 13) y de la señalización del logo del Google Maps, refuerza la noción de situacionalidad, direccionando su alusión a las prácticas culturales regionales (sudamericanas) y, de manera específica, remitiendo la referencia visual-textil a los textiles andinos.

Además de la alusión a la base matemática geométrica y programática común entre las tres prácticas, hay una clara evocación háptica-textural en una imagen que convoca, más allá de la visualidad, la sinestesia de otros sentidos, por un lado el auditivo y, sobre todo, el táctil–, a partir del protagonismo de la trama textil y de la evocación “volumétrica” de los pliegues. Este llamado a la rememoración física de la experiencia encarnada (en la evocación del sonido y en la memoria táctil) se ve potenciado en su interacción con la dimensión sémica de un discurso textual que desde una imagen oculta –no presente, pero evocada– remite a la dimensión técnico tecnológica y óptica de la herramienta, desde su capacidad de evidenciar un desocultamiento funcional (Heidegger, 2004 [1954])¹⁵. Por otra parte las formas enunciativas de “audio para

14 Entrevista realizada el 29 de mayo de 2022, por la autora del artículo. Cecilia Bigetti es maestra artesana del rubro textil y especialista en prácticas de producción con telar. Cuenta con más de cuarenta años de trayectoria en la disciplina. Es expositora permanente del Paseo de las Artes en la ciudad de Córdoba.

15 En el ejemplo de la imagen 1, esta evocación a la herramienta en su dimensión contemporánea, su construcción material y su construcción digital-virtual, torna evidente su variabilidad óptica transhistórica.

todos” y “herramientas libres” aportan a la asociación entre lo colectivo y lo público como construcción (en una metáfora de su asociación con el uso de herramientas), donde hay una aspiración tácita, a modo de proyecto, a una idea de acceso “libre” a los bienes de producción estéticos contemporáneos. La imagen integral propone en este sentido una íntima relación entre la dimensión técnico-material, en conjunción con la dimensión instrumental de la herramienta, vinculada a una idea colectiva y pública de construcción, elaborada poéticamente a través de la visualidad.

El uso de los textos en esta imagen-montaje habilita el intercambio de posición de las palabras (metodología ampliamente utilizada en las prácticas artísticas) donde el juego libre asociativo permite la recreación de “audios libres” y “herramientas para todos” como posibilidad que, de forma cíclica y tácita, se pone en juego en la lectura interna de la imagen. Estos juegos asociativos adquieren particular potencia en el contexto de circulación y reconocimiento de barrio Güemes; barrio que nuclea ferias artesanales, instituciones y espacios artístico-culturales de Córdoba, donde exponen en sus espacios públicos, hacedores culturales que requieren del constante uso y acceso a herramientas y maquinarias para su producción. En este contexto además “audios libres” puede remitir, de forma crítica, a las restricciones para descargar y reproducir contenidos (especialmente de audio y música, donde entran en juegan los

AUDIO PARA TODOS

II CICLO DE TALLERES SOBRE HERRAMIENTAS LIBRES

ENTRADA GRATUITA

INFORMES info@librebase.org.ar | librebase.org.ar

Imagen 1: “Casa 13” Espacio Cultural (2015, 4 de octubre). Imagen digital. Flyer de difusión publicado en redes sociales por Casa 13.

derechos de autoría), así como promueve una noción de libertad de escucha asociada a la libertad de expresión.

La imagen 2 corresponde al *flyer* de difusión del “Primer desfile de textiles etnográficos” realizado el 12 de agosto de 2017 en el Museo Iberoamericano de Artesanías¹⁶. Los textiles que formaron parte del desfile fueron facilitados por “Espacio Etnográfico Textil Huaca” del Valle de Traslasierra en Córdoba. Como subtítulo puede leerse “Hilos invisibles uniendo el pasado, presente y futuro”, identificándose aquí la evocación a un contacto cultural regional de larga proyección histórica vehiculizado a través de los textiles. Esta lectura es concordante con lo relatado por Mónica Labrador y Mónica Romero¹⁷ (comunicación personal, 28 de septiembre de 2021), directoras del MIA durante el período de estudio, quienes comentan del vínculo de este desfile con la muestra de “Hilados y Cobijos”¹⁸ en la que se expuso parte de la colección del Patrimonio textil del Fondo Nacional de las Artes. Ambas refieren que a través de dichas propuestas se buscaba establecer diálogos entre lo local (la producción textil de Traslasierra, Córdoba) y lo americano entendido como una herencia cultural amplia en torno a la tradición textil.

Siguiendo la lectura interpretativa de la imagen-montaje, en conjunción con las fotografías de textiles presentes en ella, podemos ver que se sitúa en la sección superior de la publicación, la imagen de una casa construida en adobe, con techo de paja, que presenta en su pared el relieve de una chacana o cruz andina. A su vez, dicha casa (que presuntamente es el sitio donde se aloja el “Espacio Etnográfico Textil Huaca”) se inscribe en un paisaje donde se pueden visualizar las sierras detrás. Esta vinculación promueve diálogos (de fuerte agencia y reconocimiento locales) entre las formas contemporáneas de manejo sustentable del hábitat en las serranías y los imaginarios de larga proyección histórica sobre la supuesta tipología de viviendas y paisajes rurales (tanto del noroeste argentino como del norte cordobés) a través de la activación como cita visual de un tipo de material de uso constructivo y utilitario transhistórico: el barro y el adobe. Además, se inserta en la parte izquierda de dicha imagen, el logo institucional del espacio:

16 El Museo Iberoamericano de Artesanías (MIA) es un museo de gestión municipal ubicado en la calle Belgrano 750 de barrio Güemes, en Córdoba. Cuenta con un fondo museológico de más de doscientas piezas. La colección del MIA es mixta; muchas de sus piezas están en comodato y el resto provienen de donaciones.

17 Lo consignado en el presente trabajo proviene de la entrevista realizada a ambas directoras el 28 de septiembre de 2021.

18 La muestra se realizó desde el 15 de julio hasta el 22 de agosto de 2015 en la sala Ernesto Farina de la Universidad Provincial de Córdoba

una chacana policroma de construcción modular basada en la proyección de la hipotenusa del cuadrado unitario (Milla Villena, 1989). Lo que promueve la construcción de una geografía simbólica y vinculante entre Córdoba y la tradición cultural andina es la conjunción dentro de la imagen de: (i) la ideografía de la chacana, (ii) junto a un paisaje serrano cordobés con (iii) un tipo de aplicación tecnológica para la construcción del hábitat (como es el adobe) transhistórica, transcultural y asociada a los imaginarios de ambas regiones. Es aquí donde se identifica la

referencia al orden técnico-tecnológico-material vinculado a un triple imaginario: el tipológico del paisaje rural, un tipo constructivo asociado a un contexto regional y su (supuesto) sustrato social indígena y mestizo. En este sentido, se puede inferir que la imagen integral propone, a la vez, una dialogicidad cronológica y un uso anacrónico de diferentes tiempos y situaciones espaciales.

Por último, debajo de la fotografía de la casa-paisaje se inserta una guarda geométrica en disposición horizontal que –aquí lo interesante de ella– está construida a partir de la incrustación de la imagen fotográfica de una “faja” bicroma realizada en telar. Vuelve a construirse, en este sentido, la referencia como índice de lo andino amerindio y de la tradición de su cultura material y visual a través de direccionamientos (como semas visuales) explícitos de orden técnico-tecnológico y material: lanas e hilos, y tecnologías aplicadas al telar. De esta



Imagen 2: Museo Iberoamericano de Artesanías (2017). Flyer de difusión (impreso y digital) del “Primer desfile de Textiles Etnográficos” realizado el 12 de agosto de 2017.

manera, el reconocimiento de las matrices culturales de procedencia se construye a partir de la evocación de las praxis “vivas”, y no solamente a través de un desarrollo estilístico y morfológico asociado a ellas.

Durante el mes de agosto de 2017, el MIA llevó a cabo una serie de publicaciones en el marco de un evento de múltiple coordinación institucional: las “Primeras jornadas de prácticas y saberes textiles de la provincia de Córdoba” realizadas durante el 10, 11 y 12 de agosto¹⁹. El *flyer* de difusión del evento (imagen 3) presenta en la esquina superior izquierda una imagen de particular interés para nuestro estudio por su carácter geométrico y por su evocación ideográfica. Se trata del detalle de un telar contemporáneo presentado en la anteriormente mencionada muestra “Hilados y Cobijos”. En él (imagen 4) se evidencia la predeterminación geométrica de la morfología en superficie, producto de las técnicas aplicadas del telar de simple y doble faz de urdimbre. La imagen, por un lado, en sus secciones inferior y superior, presenta desarrollos geométricos y, por otro, en la sección central, presenta imágenes representativas (aunque geometrizadas) de flores. El despliegue lineal inferior tiene un desarrollo geométrico policromo constituido por un espiral doble de ritmo opuesto, generalmente vinculado a la simplificación de la serpiente bicéfala (Sonderguer, 1999; Rex González, 1980). El desarrollo lineal superior presenta formas de “s” en disposiciones acostadas e interconectadas entre sí de manera enlazada una al lado de la otra, diseño que también remite a la simplificación de las serpientes bicéfalas. En la secuencia inferior es necesario destacar la interrelación –en intervalos rítmicos simétricos– de una guarda diagonal de cuadrados de presencia escaleriforme. Esta forma de distribución espacial en la composición textil (escaleriforme, en diagonal y de base cuadrada) la reconocemos vinculada a las distribuciones en diagonal de los diseños de tokapus en los unkus andinos (prehispánicos y coloniales) (De Rojas Silva, 2008; Kauffmann Doig, 1978) y, en la actualidad, a la disposición en diagonal de los cuadrados de las whipalas²⁰ andinas.

También es fundamental destacar el contexto del *flyer* total en que aparece este detalle: la imagen principal (centralizada y de mayor tamaño) es un telar (en su dimensión de artefacto/herramienta tecnológica) donde se ve la disposición total de los hilos, junto a las manos del tejedor/a. Esta imagen, desde sus condiciones de producción, alude a una práctica, su técnica y sus formas materiales específicas. En este sentido presenta un saber desde su integridad a

¹⁹ El “Primer desfile de textiles etnográficos” fue realizado en el marco de este evento.

²⁰ Bandera/estandarte identificatorio contemporáneo de la tradición indígena viva. Se han reconocido cuadrículas textiles como antecedentes a las whipalas contemporáneas desde el horizonte Huari (De Rojas Silva, 2008).

partir de una imagen háptica que evoca el hacer y la acción, la incidencia física del cuerpo y la performatividad de una praxis (a través de la presencia de las manos en acción). A su vez, dicha dimensión háptica se manifiesta al evocar la textura del hilado a través de los hilos y la lana cruda; y al evocar una tecnología específica y evidenciar el cuerpo activo mediando entre el mecanismo metodológico, la estructura del telar y la disposición espacial (volumétrica y tridimensional) de los hilos. La imagen del detalle también es de índole háptica ya que no “reproduce” un diseño iconográfico que se hace en textiles, sino que presenta el diseño en su interrelación con el textil, es decir, producido desde esa praxis, lo que connota la base de su estructura material, vinculada a una forma específica de producción en una imagen que

10,11 Y 12 DE AGOSTO DE 2017

Hebras, Tramas y Entramados
 PRIMERAS JORNADAS DE PRÁCTICAS Y SABERES TEXTILES DE LA PROVINCIA DE CÓRDOBA

INSCRIPCIÓN LIBRE Y GRATUITA
 Talleres con cupo limitado



Informes en extension.fad@upc.edu.ar
 más info: www.upc.edu.ar/jornadatextil













Imagen 3: Facultad de Arte y Diseño. Universidad Provincial de Córdoba (2017). Imagen publicada por el Museo Iberoamericano de Artesanías para la convocatoria a las Primeras jornadas de prácticas y saberes textiles de la provincia de Córdoba. Las Jornadas fueron gestionadas por ambas instituciones.

Imagen 4: Facultad de Arte y Diseño. Universidad Provincial de Córdoba (2017). Detalle superior izquierdo de la imagen publicada por el Museo Iberoamericano de Artesanías para la convocatoria a las Primeras jornadas de prácticas y saberes textiles de la provincia de Córdoba.

evidencia la trama, el “cuerpo” del textil (Arnold y Espejo, 2013). La conjunción de la imagen del detalle y la trama del textil configura una materia perceptible de textura *táctilo visual*, olfativa e incluso afecto mnemónica. Este sentido perceptible que evoca la imagen invita a una apreciación más allá de lo iconográfico, donde es evidente la cita amerindia también desde la materialidad “tela-telar” y desde la praxis tecnológica que la posibilita.

Considerando las condiciones de recepción de la imagen se puede inferir que su cualidad háptica impacta directamente sobre tejedores/as en general, para quienes la “visualidad” es una forma limitada de enunciar una praxis integral, donde una apreciación desde la monosensorialidad (Ihde, 2005; 2004) evidenciaría una posición epistemológica abstracto-occidental, sin anclaje material.

La imagen 5 es publicada por Teatro La Luna²¹ como *flyer* de difusión en el marco de la convocatoria a los festejos del 1° de mayo de 2019, Día del trabajador, donde se presenta la obra *Operativo Pindapoy. Autopsia al secuestro de Aramburu* junto al convite de la tradicional comida argentina locro y vino. Se puede ver en este *flyer* la imagen de la esquina de Fructuoso Rivera y Pasaje Escuti de barrio Güemes donde se localiza el teatro. Delante de ella se visualiza de manera doble, por medio de simetría axial, la imagen de una mujer con ollas cocinando locro, una típica comida nacional asociada a la tradición criolla, popular, mestiza e indígena argentina²² (se evidencia aquí una zona de contacto que vincula lo popular, la alimentación y el mestizaje). La presencia repetitiva en la imagen de muchas ollas parece evocar la tradición de las “ollas populares” (símbolo de contención colectiva ante situaciones de crisis económica), lo cual cobra particular sentido para el sector cultural en el marco de las medidas laborales restrictivas y represivas hacia el sector de parte del gobierno nacional durante el período²³. Se reconoce el uso en la imagen de lo que Rex González (2007) denomina figuras anatómicas, es decir, imágenes idénticas presentadas a través de oposiciones, reflexión o rotación, como lo identificado en la presencia dual de la mujer cocinando el locro. Cabe destacar en esta línea

21 El Teatro y Centro Cultural La Luna está ubicado en el pasaje Rafael Escuti 915 del barrio Güemes en Córdoba.

22 Recordemos que el locro es una comida a base de maíz molido, cereal de origen americano, vinculado directamente a las comidas de tradición cultural indígena presentes en toda América.

23 A la coyuntura económica nacional adversa al sector cultural de gestión independiente se adiciona una creciente tensión en el sector producto de persecuciones hacia artistas callejeros/as junto a desalojos de espacios culturales y ferias artesanales iniciados en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en el marco del Proyecto de Modificación del código contravencional. Los diversos desalojos propiciaron un clima nacional de incertidumbre y tensión respecto a posibles réplicas de desalojos de ferias y trabajadores/as localizados/as en otras latitudes.

que en el uso de figuras anatómicas en esta imagen-montaje de producción contemporánea se puede identificar el contacto cultural de larga proyección histórica con la tradición cerámica andina, cuestión que promueve el acostumbramiento de agentes al reconocimiento de dicho recurso visual como estrategia comunicativa²⁴. A los costados que enmarcan la imagen total, se situaron fajas textiles realizadas en telar con diseños geométricos, que funcionan a modo de guarda, que promueven la vinculación con lo mestizo, lo indígena y lo popular, reforzando los índices señalizados con la localización de una esquina barrial, la imagen del loco y las palabras “loco + vino”. El fondo, cubierto de franjas que parten del centro en tonalidades rojas, vincula el marco general de la imagen a las gráficas de las variedades y el teatro popular, direccionadas hacia lo revolucionario a partir de la presencia del rojo. En la sección inferior puede leerse sobre el fondo negro “Organiza teatro Zeppelin. Teatro, poesía y lucha de calles”, lo cual refuerza el imaginario revolucionario vinculado a las manifestaciones populares en los espacios públicos (las calles) y propone una cita al concepto marxista de lucha de clases. Esta última referencia toma particular sentido en relación al título de la obra que propone una “autopsia al secuestro de Aramburu”. Nótese cómo esta frase funciona como índice directo tanto de un hecho social específico²⁵ como del peronismo en su ala más radical: montoneros. A su vez, esta misma cita, que refiere a la memoria del período de proscripción peronista, en el marco del gobierno neoliberal vigente en el 2019, adquiere particular relieve a la luz del 1° de mayo, en relación a su evocación a la clase trabajadora, las ollas y sectores populares en el marco de las luchas contraculturales y estético-ideológicas contestatarias.

24 Es fundamental tener en cuenta que en Güemes se emplazan numerosos talleres ceramistas y que su puesta ferial convoca a ceramistas de otras locaciones provinciales y latitudes nacionales, en sus puestos permanentes y visitantes. Este contacto entre agentes de diferentes oficios en una misma puesta ferial promueve el reconocimiento de los recursos artísticos utilizados por otras disciplinas.

25 El asesinato del expresidente de facto argentino Pedro Eugenio Aramburu, se realizó el 1 de junio de 1970 y fue denominado por montoneros como un “juicio revolucionario”. Su figura toma particular relieve para el peronismo si se considera que fue presidente entre 1955 y 1958, después del Golpe de Estado del 1955 (autodenominado «Revolución Libertadora»), que derroca al teniente general Juan Domingo Perón, quien posteriormente marcha al exilio y se inaugura el período de su proscripción.

Conclusiones

A medida que fue avanzando el trabajo de campo contextual y la realización de entrevistas en profundidad a agentes vinculados con el objeto de estudio en territorio, fue emergiendo, como referencia constante, la íntima conexión entre las formas del hacer y los materiales que se utilizan en piezas o procesos creativos, como vehículos explícitos, en términos de identificación y condiciones de reconocimiento, de las matrices culturales amerindias.

Los usos de índices técnicos y materiales en imágenes de publicaciones y convocatorias a eventos provenientes de instituciones culturales del barrio (tanto públicas como autogestivas) evidencian no solo el carácter situado de estas producciones, sino, sobre todo, su intención de impacto y reconocimiento de alcance específico y local. Esto indica el interés por parte de los agentes de producción de dichas imágenes por impactar, en términos de reconocimiento, en los agentes implicados con el circuito de producción restringida del contexto ferial de Güemes. No obstante, si bien podríamos decir que ese interés proviene de la búsqueda por sumar públicos y agentes del contexto a sus convocatorias, el uso explícito de dichas identificaciones se debe también a la



Imagen 5: Teatro La Luna (2019). Imagen-montaje digital. Publicación impresa y digital del teatro La Luna en barrio Güemes en el marco del 1° de mayo de 2019.

interacción de una serie de razones. Respecto a esto se puede mencionar que la identificación y la referencia al interior de las publicaciones de imágenes y sus detalles, con claro énfasis material y direccionadas hacia procesos de producción específicos y performativos del contexto, indican un reconocimiento integrado de formas de producción específicas vinculadas, a su vez, con implicancias poéticas y afectivas. Esto puede emerger, en cierta medida, de la implicancia, la actividad laboral y/o el activismo en paralelo por parte de agentes culturales del contexto, tanto en los circuitos feriales como en los gubernamentales-institucionales.

Por otra parte, el uso y la construcción de imágenes-montaje, por parte de instituciones culturales autogestivas, que contienen índices técnico materiales (explícitos para el contexto de recepción ferial), en publicaciones que las vinculan con problemáticas de orden social y político dan cuenta de que son consideradas en un sentido activo y potencial, como agentes ideológicamente afines en términos de militancia. De esto emerge una red de vinculación contextual que permite la supervivencia de un foco crítico y alternativo de actividad cultural a contra pelo de las políticas locales y los circuitos artísticos hegemónicos vinculados a las “artes académicas” y a jerarquizaciones al interior de las “bellas” artes.

La referencia al orden técnico y material en las imágenes propuestas da cuenta de un imaginario social local que vincula –mediante una serie de asociaciones en semejanza– lo indígena con lo popular, estableciendo relaciones de contigüidad. Estas asociaciones implican relaciones entre sujetos, materialidades y prácticas funcionales del hacer estético –tecnológicas y simbólicas–, propias de los circuitos feriales artesanales –quizás por una asociación con el horizonte simbólico (Kusch, 2016, 2015, 1976; Giunta, 2020) del mercado americano– y con cierto imaginario anacrónico²⁶ sobre las formas de producción y circulación de la cultura material indígena.

Las precedentes interpretaciones dan cuenta de una red de agentes artísticos en contexto que reconoce índices andino-amerindios desde una dimensión de mayor amplitud que la visual, de implicancia háptico-performativa. Desde dichas praxis encarnadas se promueven horizontes ontológicos híbridos, provenientes de la pervivencia de prácticas y performatividades desde las matrices culturales amerindias.

²⁶ Cristalizado a partir de un imaginario social casi romántico, por fuera de lo histórico (Bovisio y Penhos, 2010)

Bibliografía

- Agüero, C. (2017). *Local/Nacional. Una historia cultural de Córdoba en el contacto con Buenos Aires (1880-1918)*. Editorial Universidad Nacional de Quilmes.
- Arnold, D. y Espejo, E. (2013). *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. ILCA: Serie Informes de Investigación, (II)8.
- Barthes, R. (1974). Retórica de la imagen. En *La Semiología. Serie Comunicaciones*. Tiempo Contemporáneo.
- Bennet, J. (2022). *Materia Vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja negra editora.
- Bovisio, M. A. y Penhos, M. (2010). *Arte Indígena. Categorías, Prácticas, Objetos*. Encuentro Grupo Editor.
- Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. Verso.
- De Rojas Silva, D. V. (2008). *Los Tokapu. Graficación de la emblemática Inka*. Producciones Cima.
- Deleuze, G. (2005). *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (I. Herrera, trad.). Arena Libros.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Latin America Research Commons. doi: <https://10.25154/book3>.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora.
- Escobar, T. (2021). *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Tinta Limón.
- Giunta, A. (2020). *Contra el Canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Siglo Veintiuno Editores.
- Greimas, A. J. (1987). *Semántica Estructural. Investigación metodológica*. Gredos.

- Heidegger, M. (2004). La pregunta por la técnica. En *Conferencias y artículos*. Ediciones del Serbal.
- Ihde, D. (2004). *Los cuerpos en la tecnología. Nuevas tecnologías: nuevas ideas acerca de nuestro cuerpo* (C. Hormazabal, trad.). UOC.
- Ihde, D. (2005). La incorporación de lo material: fenomenología y filosofía de la tecnología (C. Alfaraz, trad.). *Revista CTS*, (5)2, pp. 153-166.
- Kauffmann Doig, F. (1978). *Manual de Arqueología Peruana*. Ediciones Peisa.
- Kusch, R. (2015). *El pensamiento indígena y popular en América*. Tierra del Sur.
- Kusch, R. (2016). *América Profunda*. Cleta Ediciones.
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Editorial Fundación Ross.
- Marks, L. (2000). *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke UP.
- Pierce, C. S. (1998). *El hombre un signo*. Editorial Crítica.
- Rendón, P. A. (2014). Hacia una semiótica del arte. Implicaciones del pensamiento peirceano en el estudio del arte contemporáneo. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, (35)111, pp. 127-145.
- Rex González, A. (2007). *Arte, estructura y arqueología*. La Marca Editora.
- Rex González, A. (1980). *Arte Precolombino en Argentina*. Filmediciones Valero.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Chi'ixinakax utxiwa. una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Cleta Ediciones.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.
- Ruiz, S. y Triquell, X. (2017). Imágenes y palabras en la lucha por la imposición de sentidos: la imagen como generadora de relatos. *Cuadernos del Centro de estudios en Diseño y Comunicación*, (17)61, pp. 143-154.

Sondereguer, C. (1999). *Arte Cósmico Amerindio*. Ediciones Corregidor.

Verón, E. (1993). *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.

Viveiros de Castro, E. (2004). La antropología perspectivista y el método de la equivocación controlada (J. M. Miranda, trad.). *Tipiti: Revista de la Sociedad para la Antropología de las Tierras Bajas de América del Sur*, (2)¹, Article 1.

Cómo citar este artículo:

Estarellas, N. (2023). El orden técnico y material como índices amerindios en las estéticas de los espacios públicos. *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41458>.

Consumos culturales y pandemia en Córdoba. Desplazamientos en las prácticas de visionado y escucha en el ecosistema de medios

Cultural consumption and pandemic in Córdoba.

Displacements in viewing and listening practices in the media ecosystem

Nerina Filippelli

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Ciencias de la Comunicación
C.I.Pe.Co. - Se.C.yT.
Córdoba, Argentina
nerifillip@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5101-0992>

Pablo Daniel Sánchez Ceci

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Ciencias de la Comunicación
C.I.Pe.Co. - IECET
Córdoba, Argentina
sanchezcecipablodaniel@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7440-1397>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/oq8ntoiud>

Resumen

El objetivo de este trabajo es indagar en algunas hipótesis sobre las prácticas de consumo asociadas a servicios y plataformas, audiovisuales y musicales, elaboradas en el marco de una investigación cuantitativa sobre consumos culturales y tecnológicos en la ciudad de Córdoba realizada en el año 2021 durante el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO). A partir de elementos teóricos de las ciencias de la comunicación y la ecología de medios nos proponemos pensar el consumo cultural en contexto de aislamiento y crisis sanitaria, económica –pero también subjetiva–, en un territorio particularmente vinculado a políticas de desarrollo de la conectividad y las fantasías ideológicas de equidad o bienestar que de ellas se desprenden, como una instancia particularmente sintomática del rol que tiene la producción televisiva y musical como organizadores de la vida cotidiana en sociedades profundamente mediatizadas.

Palabras clave

Consumos culturales, ASPO, pandemia, televisión, música, Córdoba.

Abstract

The objective of this work is to investigate some hypotheses about the consumption practices associated with services, audiovisual and musical platforms elaborated in the framework of a quantitative research on cultural and technological consumption in the city of Córdoba carried out in 2021 during Social, Preventive and Compulsory Isolation (ASPO). Based on theoretical elements of communication sciences and media ecology, we intend to think about cultural consumption in the context of isolation and a health, economic –but also subjective– crisis, in a territory particularly linked to policies for the development of connectivity and the ideological fantasies of equity or well-being that stem from them, as a particularly symptomatic instance of the role that television and music production have as organizers of daily life in deeply mediated societies.

Key words

Cultural consumption, ASPO, pandemic, television, music, Córdoba.

1. Introducción

El objetivo de este trabajo es presentar algunas hipótesis elaboradas en el marco de una investigación cuantitativa sobre consumos culturales y tecnológicos en la ciudad de Córdoba realizada en el año 2021 durante el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO). A partir de los datos de la encuesta¹, realizada por la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Córdoba, nos proponemos reflexionar sobre las relaciones intermediales en la ecología de medios y el despliegue de la cultura de la conectividad en vinculación con las modalidades de consumo audiovisual y musical de los cordobeses en contexto de aislamiento.

Este estudio se inscribe en una línea de indagaciones previas que han configurado un campo de reflexión en relación a los consumos culturales latinoamericanos y argentinos. En este sentido, el trabajo considera figuras centrales en el estudio y la construcción teórica en relación a consumos culturales como García Canclini (1993, 1995) y estudios empíricos específicos realizados desde la Universidad Nacional de Córdoba como el de Mata (1997), que inauguró una serie de investigaciones en la provincia con ciertos lazos de continuidad con trabajos posteriores de Sgammini (2011), Monje *et al.* (2018), e inclusive con el estudio sobre el que versa este escrito (Boito, Espoz y Martínez, 2022).

El estudio sobre consumos culturales es un campo de investigaciones con larga tradición en Latinoamérica y Argentina. Si bien se trata de un objeto abordado de manera interdisciplinaria y por diferentes áreas de las ciencias sociales, es desde los estudios comunicacionales que se han producido algunas de las indagaciones más relevantes. Entre los autores pioneros en el estudio de consumos culturales se incluyen nombres provenientes de la antropología como Canclini cuyas indagaciones ayudan a pensar, más allá de la dimensión mercantil, el modo en que los consumos organizan, significan y ordenan prácticas, cuerpos y deseos. Un punto de partida teórico es la definición clásica de Canclini (1995) de consumo como “el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos” (p. 42). Esta definición atravesada por la dimensión económica de la práctica social se complementa con lo que parece un efecto de lectura de Bourdieu en la teoría de Canclini que inserta a esta

1 Elaborada en el marco de una investigación sobre consumos culturales en el ciudad de Córdoba durante el ASPO en el año 2020, a partir de una metodología cuantitativa. El tipo de estudio realizado fue una encuesta por muestreo. El relevamiento se realizó a través de una encuesta presencial, entre el 1 y el 15 de septiembre de 2021, aplicada a 587 hogares particulares de la ciudad de Córdoba.

actividad en las luchas por la diferenciación y la distinción social: “consumir es participar en un escenario de disputas por aquello que la sociedad produce y las maneras de usarlo” (p. 44). Más recientemente, Boito (2015) desarrolla una larga investigación sobre los procesos de socio-segregación urbana y mediatización de la experiencia en los barrios ciudad de la ciudad de Córdoba a partir de la cual llega a la hipótesis de que “el consumo es una forma de identificación socio-comunicativa hegemónica en formaciones donde se ha desarrollado la religiosidad del capitalismo” (p. 244).

Las conceptualizaciones de Canclini, Mata y Boito sobre el consumo nos permiten sostener que no se trata de una actividad económica sujeta a los (des)equilibrios de la oferta y la demanda de bienes culturales ni es un acto reflejo o sumiso sin disputa y negociación entre agentes sociales diversos que meramente ocupan el rol de “consumidores”, “públicos” o “productores”. Las formas de reconocernos a nosotros mismos y a otros, los modos de vivir en comunidad, y las formas legítimas de garantizar la reproducción social se modulan de acuerdo a las prácticas de consumo. El consumo cultural reúne en sí mercantilización y mediatización, esas dos fuerzas que horadan la piedra de la experiencia social.

Por otro lado, por fuera del ámbito académico son destacables los relevamientos de datos sobre consumos culturales producidos desde el Estado. Entre las iniciativas que han aportado contribuciones valiosas en términos de disponibilidad de datos y análisis sobre consumos culturales se encuentra el SInCA (Sistema de Información Cultural de la Argentina dentro de las áreas del Ministerio de Cultura). Más recientemente en la ciudad de Córdoba la municipalidad creó el Observatorio Cultural que se propone hacer mediciones de hábitos de consumo y participación cultural.

Queremos postular en este trabajo la relevancia y pertinencia de considerar el modo en que actualmente se configuran los consumos artísticos y culturales ya que son parte de una trama densa en la que se erigen las condiciones de producción y de posibilidad de la industria audiovisual y musical en el ámbito local.

En el siguiente apartado, presentaremos los datos de la encuesta que permiten reflexionar sobre la actual configuración de relaciones intermediales (en términos de competencia, convergencia, desplazamiento, etc.) y el despliegue de una singular cultura de la conectividad en Córdoba con sus consumos culturales en contexto de pandemia.

Proponemos para ello indagar las principales características sobre quiénes escuchan música y ven televisión, cómo lo hacen, a través de qué dispositivos, plataformas y materialidades, y cómo se configuran las preferencias (servicios, géneros, contenidos) y frecuencias que caracterizan el consumo de obras/bienes audiovisuales y musicales. Fenómenos como la emergencia del *streaming*, la reconfiguración del visionado de televisión, la desmaterialización y digitalización de los consumos musicales con sus preferencias en relación a plataformas y servicios, la posesión y distribución de múltiples dispositivos tecnológicos como modos de organización de prácticas y cuerpos en la comunidad cordobesa son, por ejemplo, algunos de los ejes que es preciso atender.

Luego, sugerimos una reflexión crítica sobre el contexto ideológico y las particulares condiciones técnico-políticas que sirvieron de soporte para la expansión de los consumos culturales durante el ASPO. A partir del Plan Conectividad Córdoba, el territorio provincial fue acondicionado para un cierto tipo de experiencia de consumo en la que fue tan importante el despliegue de fibra óptica, como la fantasía social de que el acceso a internet equivale a la inclusión o la igualdad.

Finalmente proponemos como consideración general que los consumos culturales fueron la piedra basal para sostener la vida cotidiana cordobesa durante el ASPO.

2. Desplazamientos en la ecología mediática: quién es quién en el escenario cultural de la pandemia

Cuando pensamos en términos de los consumos culturales en la actualidad es insoslayable considerar el proceso de transformación que implicó el advenimiento de la pandemia. Lo que se produjo, en términos de sostenimiento del lazo social, los vínculos económicos y afectivos, los procesos educativos, entre otras dimensiones, tiene que ver con una aceleración de los procesos de virtualización de las relaciones, las experiencias y las comunicaciones que ha transformado significativamente los modos de ser, de estar con otros y de construir una comunidad. El asedio de la pandemia nos encontró con un complejo “ecosistema de medios”, en el sentido de Scolari (2015), a partir del cual se profundizó el proceso, ya en marcha, de una progresiva desmaterialización de las experiencias, y de las modalidades de producción, circulación y consumo cultural.

Cuando situamos la mirada desde una ecología mediática en relación al funcionamiento de los medios entendemos que existe en esta concepción una dimensión intermedial, existe en esta concepción una dimensión intermedial, es decir, los medios son entendidos como especies que coexisten construyendo un ecosistema complejo de convivencia e interacción (Scolari, 2015, p. 30) que se puede pensar en términos de competencia, convergencia e interrelación. En este esquema la emergencia de una nueva tecnología mediática transforma la totalidad del sistema y por ende afecta a toda una serie de relaciones.

Ahora bien, es preciso destacar que la metáfora ecológica tiene que ver con la configuración de un cierto ambiente mediático y una red de relaciones entre esos medios que configura un entorno sensorial en el que estamos inmersos y en el que se desenvuelve la experiencia. Los medios forman parte naturalizada de nuestros entornos y en este sentido “crean un ambiente que rodea al sujeto y modela su percepción y cognición” (p. 29).

Si bien los medios y sus tecnologías están lejos de absorber la totalidad de las relaciones sociales, podemos sostener que ocupan un lugar central en la modelización de las experiencias y los consumos. A su vez, si en años previos ya existía un contexto en Córdoba de “creciente mercantilización y mediatización de la experiencia” (Boito, 2015 p. 98), proponemos pensar que con el advenimiento de la pandemia se acentuaron los procesos de virtualización de la experiencia social y con ello ciertas modalidades de producción, circulación y consumo cultural.

En el particular contexto de pandemia se produjo el aumento del consumo de algunos medios y se intensificó significativamente el consumo de los que ya eran preferidos por los cordobeses previamente. Existió en general una marcada tendencia al aumento del uso de servicios y plataformas.

En el caso de la televisión, durante el ASPO, el consumo fue mayor de lo habitual en un 50%, es decir la mitad de los cordobeses encuestados declaró que durante la pandemia aumentó la visualización de este medio. La radio, por su parte, marcó una tendencia de aumento menor; la escucha fue mayor de lo habitual en un 30%. El 41,5% de los encuestados dijo que su consumo de música fue mayor de lo habitual durante el ASPO. Si consideramos el consumo de música durante este periodo de acuerdo a la edad, son los más jóvenes quienes más aumentaron su escucha. De la franja 16 a 19 años un 56,6% dice que aumentó su consumo de música, mientras que de la franja 20 a 29 un 50,8% dijo aumentar su escucha. Junto a estos datos podemos considerar trabajos de investigación sobre las estrategias que llevaron adelante

algunas plataformas comerciales de distribución de contenidos por internet y las organizaciones culturales dependientes del Estado (Racioppe, 2020). Durante los primeros meses del ASPO diversas empresas abrieron de manera gratuita sus catálogos y contenidos *premium*, ampliando la oferta cultural existente ante el aumento relativo del tiempo libre en el espacio doméstico. De manera similar, desde instituciones estatales se promovieron experiencias como Seguimos educando o Compartir Cultura en Argentina que, además de integrar programas educativos y patrimonialistas, pueden leerse como un síntoma de cómo la aceleración de la digitalización de los contenidos y la mediatización de diferentes espacios sociales imposibilitados por las restricciones sanitarias aumentaron la oferta y la circulación de bienes culturales. Los datos estadísticos corroboran un aumento considerable en los consumos culturales, incluso de medios tradicionales, en un contexto de virtualización generalizada de las actividades institucionales como el trabajo, la educación y otras instancias de la vida social. A dicho aumento se suman las políticas públicas y privadas de liberación de catálogos, lo cual lleva a pensar estos fenómenos como parte de un mismo síntoma: el ASPO fue un momento particularmente fértil para los consumos culturales.

Los consumos fueron resignificados al interior del hogar, el lugar en el que entraron en convergencia todas las actividades de la vida cotidiana a la vez que entraron en crisis los lazos en espacios públicos. Una época signada por estar cada vez más solos y cada vez más conectados. Aquí, el consumo operó como espacio por excelencia de singulares procesos de identificación. Gran parte del lazo social de nuestras comunidades durante la pandemia se sostuvo gracias a la práctica social del consumo y la mediatización.

Si una mirada desde la ecología de medios habilita la pregunta sobre las singulares configuraciones de ciertos ambientes en los que una serie de especies mediáticas se interrelaciona, proponemos pensar que a su vez habilita la noción de entorno como configuradora de ciertas modalidades de la percepción. Desde una perspectiva que se instala en la crítica ideológica en contextos de socio-segregación y en relación a los consumos de tecnologías de la información y comunicación en Córdoba, Boito (2015) propone el despliegue de la noción de entorno en dos dimensiones. Por un lado, los entornos de clase en el escenario urbano, donde se instalan tecnologías, son los que operan como la matriz de separación clasista de la experiencia (p. 99). Por otra parte, y en vinculación con lo anterior, funcionan los “entornos tecnológicos”; en ellos no circulan y se ofrecen sólo mercancías, sino experiencias que suponen “la inmersión en un flujo” de paquetes, bloques de tiempo prefigurados (p. 101). A partir de este dispositivo en el

que convergen entornos urbanos que se superponen con los entornos mediáticos se configura una densa red de relaciones.

Considerando estos aportes, proponemos que las modalidades de consumos culturales en la actualidad desde la radio y la televisión hasta las prácticas en internet, el equipamiento de los hogares y la distribución de los dispositivos son informaciones clave para construir pautas de lectura del singular ecosistema de medios cordobés en contexto de pandemia.

Siguiendo la idea de que la ecología de medios, como teoría, considera a los medios como ambientes o entornos, pero también como especies que traman vínculos complejos entre sí, la intención de este apartado es argumentar que a partir de los datos recabados por la encuesta sobre consumos culturales que realizamos, no puede decirse que los nuevos medios (internet, plataformas, celulares, tablets) reemplacen de manera directa a los medios tradicionales (diarios y libros en papel, radio, televisión). Sostenemos más bien que hay complejas relaciones de tensión intermediales que se expresan en modalidades heterogéneas de consumo cultural que dan cuenta de una convivencia de distintos tipos de especies mediáticas en el contexto cordobés. Por otro lado, no es menor mencionar que encontramos ciertas particularidades regionales que no se manifiestan a nivel nacional.

A partir de una primera mirada sobre la televisión podemos considerar que los cordobeses si bien tienen una marcada preferencia por ver canales de aire locales (8, 10 y 12), las plataformas como Youtube o Netflix se ubican en un nivel de consumo apenas menor que los canales de cable. Tal preponderancia de contenidos televisivos locales puede interpretarse como una huella de la importancia de la agenda informativa y el entretenimiento en clave local sobre productos globales o nacionales.

A pesar de cierta mitología que declara la muerte de la televisión, pudimos constatar con la encuesta que este medio tradicional de consumo audiovisual sigue teniendo una presencia importante en la escena contemporánea y particularmente en la construcción de agendas locales. Un 87% de los cordobeses mira televisión y lo hace a través del aparato televisivo, es decir el consumo de este medio tradicional se encuentra generalizado en la ciudad de Córdoba. Atraviesa a todas las generaciones: en las franjas más jóvenes que van de 16 a 19 (80.4%) y de 20 a 29 (81.2%); también en las más adultas de 30 a 44 años (89.4%) y de 45 a 59 (88.1%); y particularmente los mayores de 60 años son quienes más consumen televisión (92.6%). Estos datos, en alguna medida, muestran una relación directa entre edad y consumo de televisión.

Por otro lado, tiene una presencia regular en los hábitos mediáticos de la población encuestada. En las frecuencias de consumo de TV, ya sea por canales de aire (8, 10 y 12), el visionado diario “es la modalidad de consumo preferente: de un total de 87.1% encuestados que miran televisión, 74.7% lo hace a diario” (Boito, Espoz y Martínez, 2022, p. 22). La preferencia por la producción televisiva autóctona no es una novedad. Sgammini (2011) postula que “la costumbre de ver el noticiero local de TV abierta puede también analizarse entonces en términos de adhesión a un discurso que constituye colectivos mediante un sentimiento de participación y a través de una simultaneidad de la experiencia” (p. 273). La televisión y particularmente los noticieros ofrecen una interpelación subjetiva a los consumidores para que se reconozcan como cordobeses.

De los diversos géneros que encabezan las prácticas de consumo se destaca la preferencia por los noticieros, los deportes y la ficción, seguidos por los *realities*-competencias y contenidos infantiles. Por otra parte, podríamos aventurar que los noticieros son el género preferido de los encuestados dado el apego históricamente sedimentado que los consumidores tienen con este tipo de narrativas que elaboran no solo las identidades que se interpelan por su discurso, sino también su relación con la realidad social. “El género de los noticieros es el que nos permite ver, más claramente que ningún otro, la articulación dialéctica de angustia y seguridad –y la creación de confianza– que sobredetermina que la televisión llegue a constituir un objeto transicional” (Silverstone, 1996, p. 30). No es de extrañar que en el contexto de una profunda disolución de los horizontes de normalidad y previsibilidad como consecuencia de la pandemia, el noticiero televisivo haya constituido uno de los consumos culturales más generalizados durante el ASPO entre los cordobeses.

Por otra parte, un indicador que postulamos como significativo en las modalidades actuales de visionado tiene que ver con los servicios que se poseen. En esta dimensión de análisis los datos dan cuenta de que el 63.6% de los encuestados tiene cable, el 37% dispone de televisión por aire, el 34,5% tiene televisión digital –esta última nuclea servicios de Flow, Netflix, Disney, Amazon, HBO go, entre otros–, mientras que el 8.1% tiene televisión satelital. Tal como revela la encuesta, la televisión permite cada vez más formas de consumo heterogéneas vinculadas al cable, con una menor preeminencia de la TV abierta y la significativa emergencia de las plataformas de *streaming*.

Las actuales modalidades de consumo se materializan en la multiplicidad de servicios y géneros que no se excluyen entre sí, sino que se superponen configurando una trama de diversas formas de ver televisión. Este medio tradicional se ha reconfigurado, incorporando

prestaciones, habilitando desde sus posibilidades tecnológicas el acceso a novedosos servicios y por ello sosteniéndose como central en los consumos audiovisuales. Cobran relevancia las modalidades de consumo de TV digital asociadas a las plataformas de *streaming*, donde este consumo *online*, a demanda y sin necesidad de descarga pone de manifiesto significativos desplazamientos en los modos de ver. Las formas de visionado están hoy despegadas de la grilla televisiva y su programación, inaugurando modalidades de consumo como las “maratones” de visionado (entre las plataformas posibles, Netflix aún lidera la escena y ha crecido en la pandemia) (Boito, Espoz y Martínez, 2022, p. 21).

Así, ciertas lógicas de consumo se transforman en relación al tipo de interacción que suponen los dispositivos frente a la grilla televisiva tradicional y programada que nucleaba a la familia en el *living* a “ver la tele”. Emergen modalidades caracterizadas por la proliferación de aparatos en el hogar, donde el televisor encuentra su lugar predominante en la habitación, que habilitan una personalización de los consumos de los cordobeses que se conjuga con la oferta “a demanda” de contenidos que “aparecen” disponibles en un funcionamiento signado por la lógica del algoritmo.

En relación a la radio, el 58% de la población escucha todos los días a través del aparato de AM o FM. Un 74% escucha radio a través del aparato AM/FM, este es el dispositivo más común y generalizado de consumo. Mientras que un 30% de escucha se realiza en el auto y un 23% en el celular. Es decir que un 53% de los encuestados consume radio en movimiento, en un espaciotiempo que cambia, a diferencia de la imagen idílica de la radio posicionada en un lugar especial del hogar donde reunirse con otros en un contexto compartido.

Con estos datos, también podemos constatar la supervivencia de la radio como una especie relativamente importante en la ecología de medios cordobesa, pero ya no como soporte de acceso a los consumos musicales. Entre los encuestados, los dispositivos utilizados para escuchar música son: el celular (32,3%), el equipo musical (19,3%), el auto (13,6%) y la computadora (13,4%). Cabe destacar que entre los equipamientos menos utilizados aparecen dispositivos del siglo XX como el *cassette* (0,1%) y el *tocadiscos* (0,4%), pero también equipamiento digital más novedoso como el reproductor de CD (1,2%) y el mp3/mp4 (1,9%).

Si observamos en detalle el campo del arte sonoro encontramos que un 84% de los encuestados escucha música. No hay diferencias en el consumo vinculadas a la variable de género, mientras que el consumo en relación a la edad manifiesta singulares incidencias. El

100% de los más jóvenes (16 a 19 años) manifiesta haber escuchado música durante el ASPO, mientras que de los encuestados de la franja de 60 años de edad, solo el 71,3% .

No solo se trata de un tipo de consumo extendido en la población, al igual que el caso de la televisión, sino que también estamos ante una práctica social rutinaria. El 90,1% de los encuestados que escucha música lo hace con una frecuencia cotidiana, el 66% escucha música todos los días y el 24,1% algunos días de la semana (p. 50). En gran parte, la vida cotidiana de los cordobeses durante el ASPO fue acompañada por el arte sonoro y no solo por los terribles silencios de la pandemia.

Como evidencia la encuesta, cuando se habla de radio actualmente ya no podemos referirnos a aquel equipamiento que era el privilegiado para escuchar música. Este medio hoy compite con soportes y plataformas que permiten la digitalización del sonido, lo que incluye en algunos casos novedosos paquetes discursivos (música con imagen, involucramiento de equipamientos más personales que familiares, etc.).

La separación de la radio como soporte de los consumos musicales expande los sentidos involucrados en este tipo de práctica social. Ya no solo se escucha música, también se ven videoclips y publicidades dado el contexto de mercantilización y plataformización de los contenidos. El 62,6% de los encuestados escucha música por YouTube y el 27,2% de los encuestados por Spotify (16,8% por Spotify pago y 10,4% por Spotify gratis) (p. 51). Ante esto, es difícil pensar por separado los consumos audiovisuales de los musicales.

Si bien, el ecosistema mediático evidencia transformaciones notables, tal como muestra la encuesta, no existe algo así como una sustitución de los medios tradicionales por los nuevos medios. Más bien, existe una coexistencia (que implicó singulares reconfiguraciones). Los consumos culturales permitieron mantener un sentido de cotidianidad o seguridad ontológica, funcionando como vehículos de información y entretenimiento. Si bien existe un consumo audiovisual considerable de plataformas de *streaming*, el consumo de canales locales fue mayor, lo cual corrobora la importancia de las agendas y esferas públicas regionales. Aplicaciones – como Spotify o Youtube– han crecido habilitando consumos culturales desmaterializados y a demanda. En estas modalidades más personalizadas, desaparecen las colecciones (de discos, de CDs) y se imponen las listas de reproducción organizadas por las propias aplicaciones o los usuarios.

La emergencia del *streaming* como modalidad de consumo de bienes culturales audiovisuales (Netflix) y musicales (Youtube, Spotify) se nos presenta como un desafío epistemológico y metodológico ¿Cómo medir el grado de penetración de estas plataformas en un contexto de masificación del equipamiento tecnológico portable, como los smartphones, y de interoperabilidad entre los distintos servicios? Cuando alguien comparte en su muro de Facebook o en una historia de Instagram un link a otra plataforma de *streaming*, ¿qué se está consumiendo ahí?. Por otro lado, este tipo de distribución de contenidos digitales se expande gracias a la cultura de la conectividad y su extensión a toda la experiencia social cotidiana.

3. Consumos culturales y conectividad como ideología

Una idea muy extendida a partir del ASPO es que la pandemia evidenció la presencia y los efectos nocivos de la brecha digital en sociedades profundamente desiguales como la nuestra. Ya sea para garantizar una virtualidad virtuosa o para sostener la escolarización o las oportunidades del teletrabajo, no es novedad que la brecha digital atenta contra la estabilidad económica y la participación política de grandes sectores sociales. Sin embargo, nos parece que olvidar el carácter ideológico de la brecha digital, como un concepto que surge como objetivo de distintas políticas públicas nacionales y cordobesas, puede atentar contra el valor analítico de esta misma categoría.

Como argumenta Baladron (2020, p. 253) hasta en documentos elaborados por organismos internacionales como la UNESCO hay una crítica a la idea que asocia directa y causalmente la expansión de las TICs con desarrollo económico y social. Quizás esta utopía solo se sostiene como una vieja ingenuidad ideológica propia del desarrollismo y renovada en el solucionismo tecnológico actual.

La provincia de Córdoba ocupa un lugar preponderante en la estructura económico-política de Argentina. Según el ENACOM (2021) en un informe del año 2021, durante el año 2020 Córdoba fue el tercer distrito con mayor acceso a conexión por internet fija (p. 26), a comunicaciones móviles (p. 50), despliegue de infraestructura de 4G (p. 64) y 3G (p. 65), después de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y la provincia de Buenos Aires.

El jueves 20 de septiembre del año 2018 se publicó en el Boletín Oficial de la Provincia de Córdoba (Legislatura de la Provincia de Córdoba, 2018) la sanción de la Ley 10564 que

crea el Plan Conectividad Córdoba. Esta iniciativa postula, entre otros objetivos, reducir la brecha digital, promover la innovación tecnológica, garantizar el derecho de acceso a las TICs y la inclusión digital. En el marco de esta ley, se creó la Agencia Conectividad Córdoba como autoridad de aplicación del plan. Este órgano de gobierno se encargó de la instalación, operación y administración de redes, sistemas de telecomunicación y de interconexión. Según datos del Estado provincial (Dirección General de Estadísticas y Censos, s. f.), para el año 2018 el tendido de fibra óptica en la provincia de Córdoba de Arsat y EPEC superaba los 5100 km; este número llega a los 5549 km en 2019 y en 2020 a los 7940 km. Sumadas a la extensión del tendido de fibra óptica, la provincia también realizó inversiones orientadas a la conectividad de las escuelas mediante tecnología satelital, en el caso de las instituciones localizadas en zonas rurales, y con tecnología de fibra óptica o inalámbrica en aquellas ubicadas más cerca de centros urbanos. También en el marco de esta política pública se instalaron puestos de wifi libre en distintos espacios públicos, la mayoría de los cuales están vinculados al patrimonio histórico de la ciudad de Córdoba, la oferta de turismo urbano o los espectáculos culturales y deportivos.

Al momento en que el Estado nacional decretó en marzo del año 2020 el ASPO, la ciudad de Córdoba ya contaba con una gran disponibilidad gracias a distintos modos de conectividad garantizados en gran parte por el Plan Conectividad Córdoba y por las ofertas de los pocos actores del mercado info-comunicacional. Las tendencias a la desmaterialización de los consumos culturales, la descorporeización de distintas prácticas sociales e interacciones, el vaciamiento de los espacios públicos, la accesibilidad a tipos heterogéneos de conexión en espacios domésticos y públicos ya estaban presentes entre la mayoría de los encuestados. En este sentido los consumos culturales mediados por equipamiento tecnológico e internet durante el ASPO tuvieron un punto de apoyo en condiciones preexistentes.

Por otro lado, tenemos en esta encuesta solo un instante o una foto, de una película más larga, de lo que la comunicación y los consumos culturales significan en la sociedad cordobesa. Hay una mediatización cada vez más extendida de la vida cotidiana. Todo lo que un cuerpo humano puede hacer, lo puede con ayuda/presencia/acompañamiento de un equipo técnico y una conexión a internet. El trabajo, la educación, las operaciones bancarias, el consumo de mercancías, la asistencia a eventos culturales o *performances* artísticas, la seducción y selección de parejas y el entretenimiento son todas actividades susceptibles a la descorporeización y desmaterialización de las experiencias mediatizadas.

Últimamente, se discute en el campo de la crítica ideológica y el psicoanálisis que el consumo de bienes y servicios, culturales y no culturales, se ha desarrollado de una manera acelerada a un punto tal que autores diversos argumentan que el malestar extendido en el capitalismo tardío se explica porque la subjetividad contemporánea se caracteriza por un profundo sentimiento de angustia, estrés y ansiedad ante la avasallante cantidad de opciones de consumo. No podemos consumir todo, a pesar de que se nos ofrezca. Desde esta mirada, se puede pensar la interpelación al consumo como el reloj de Cortázar: un regalo de las industrias creativas de catálogos casi infinitos que es también la condena a un estado de soledad e inadecuación ante la interpelación a consumir de un mercado inabordable.

Es significativa la reflexión acerca de la dimensión afectiva vinculada al consumo sobre la cual han reparado estos intelectuales. Desde otros marcos teóricos, también Canclini (1995) pone de relieve el modo en que los componentes de ansiedad y obsesión se asocian al consumo que, en el caso de este último, se vinculan a una insatisfacción que trasciende la práctica en sí:

En las conductas ansiosas y obsesivas ante el consumo puede haber como origen una insatisfacción profunda, según lo analizan muchos psicólogos. Pero en un sentido más radical el consumo se liga, de otro modo, con la insatisfacción que engendra el flujo errático de los significados (p. 48).

Así, en términos del autor comprar objetos, ataviarse con ellos, colocarlos en nuestras casas establece también una función de comunicación con otros. Es un modo de presentarse y de concebirse, de ordenar frente a lo incierto e inestable en una serie de relaciones sociales. Así, el autor sostiene: “Consumir es hacer más inteligible un mundo donde lo sólido se evapora” (p. 48).

En relación a la interpelación infinita del consumo, se podría decir que la lógica de la oferta ilimitada se conjuga con un flujo de estímulo y reproducción constante en términos del funcionamiento de ciertos servicios y plataformas. Por ejemplo, en las series de Netflix o contenidos de YouTube, una vez elegido un capítulo o unidad por el usuario se reproducen de manera constante, como un flujo que no se detiene, hasta que el dispositivo, cada vez más interactivo, consulta al usuario: “¿Todavía estás viendo...?”.

Si estas postulaciones se pueden entender como un diagnóstico de malestar de época en relación a la oferta ilimitada y las opciones de consumo signadas por el imperativo de la conectividad, en el *shock* de la pandemia ciertos malestares se agudizaron a la vez que bienes y servicios se presentaron como el único modo de estar vinculados, profundizando las tendencias ya existentes de conexión constante (Boito, Espoz y Martínez, 2022).

En términos de las actuales prácticas de consumo de los cordobeses, surge nuestra hipótesis central. Postulamos que el consumo de bienes culturales, particularmente aquellos musicales y audiovisuales, tuvo un impacto por su capacidad de organizar los más diversos espacios y tiempos de la vida cotidiana. Por un lado, los consumos musicales fueron los que más incrementaron durante el ASPO en todas las generaciones encuestadas. Por otro lado, son los consumos audiovisuales los que cada vez parecen dominar la sensibilidad de nuestra época orientada a la visualidad como sentido primordial. Hasta en los consumos musicales la imagen se ha instaurado volviendo porosos los límites sensoriales entre las prácticas de visionado y escucha.

Ahora bien, las tecnologías no permean de por sí en el campo social; algunos desarrollos y propuestas prenden en el nivel de las prácticas sociales, otros van quedando desplazados o se extinguen. Existe hoy un conjunto instalado de tecnologías que entablan una relación singular con el cuerpo y los modos de consumir, y se imbrican en una ecología de medios (estableciendo relaciones de competencia, pero también de convergencia y asociación). A su vez, son sintomáticas del modo de percibir y experimentar en una época, y del establecimiento de una serie de relaciones sociales. En relación a lo primero, los cordobeses están equipados a través de la posesión de múltiples aparatos. La elección y apropiación de ciertos dispositivos (Smart, notebook, celulares, etc.) que permiten acceder a determinados servicios y plataformas (TV digital abierta, cable, *streaming*) –entre los cuales se destacan Netflix, Spotify, YouTube, etc.– son huellas que permiten postular la existencia de un lazo entre un desarrollo tecnológico y las prácticas de consumo. Creemos que, en la actualidad, se vincula dicho lazo a los servicios y productos comunicacionales, artísticos y tecnológicos en los que existe una preeminencia visual y táctil.

4. Consideraciones finales: sostener la vida cotidiana durante el ASPO

En este trabajo nos propusimos reflexionar sobre los consumos audiovisuales y musicales que se inscriben en un entorno más amplio de los consumos culturales en la ciudad de Córdoba durante el ASPO. Para esto leemos en serie tres síntomas del presente: los consumos culturales, la crisis introducida por la pandemia, el contexto ideológico respaldado por el Estado provincial y el desarrollo y la aceleración de políticas de conectividad como promesa de equidad.

La excepcionalidad del ASPO constituyó una pérdida de cotidianidad. De un día para el otro los rituales sociales más afectivos como el contacto humano o las actividades vinculadas al trabajo, la educación, la participación o el simple uso del espacio público urbano fueron clausuradas de la experiencia social. En búsqueda de recuperar esa cotidianidad perdida los consumos culturales mantuvieron a la gente informada y entretenida, a la vez que se trasladaron los espacios laborales y educativos a la materialidad virtual de la mediatización, garantizando la continuidad del orden social. Esto fue posible en primera instancia porque, por lo menos en Córdoba, el Estado provincial llevaba varios años de fuerte inversión en un Plan de Conectividad que, si no puede cerrar del todo la brecha digital, puede recurrir a ella como un fructífero ideograma para legitimar sus políticas de conectividad.

En este contexto de ASPO y gubernamentalidad neoliberal de la subjetividad, donde los consumos culturales surgen como resultado de un intenso proceso de reproducción de flujos ansiógenos, hay desplazamientos concomitantes en las formas ideológicas extendidas como fantasías sociales o promesas de bienestar que delimitan un horizonte deseable. En este sentido, desde las discursividades políticas, publicitarias e institucionales, puede pensarse en los ideogramas “inclusión digital” o “conectividad” como algunas fantasías de las cuales sospechar. Si bien es innegable, y demanda consideraciones, la situación de vulnerabilidad económica y política a la que son sometidas las poblaciones desprovistas del paraguas de la conectividad, hay una esperanza extraña en el sueño de que una comunidad conectada es una comunidad de iguales.

Se podría argumentar que el imaginario político que propone la conectividad como Santo Grial de la igualdad –en una teoría del derrame digital– sostiene que el bienestar sería consecuencia de la mera inserción en los escenarios virtuales del mercado. En el contexto del ASPO, las industrias creativas llevaron su oferta ilimitada de cultura a distintos sectores de una sociedad asediada por la crisis sanitaria, económica y subjetiva.

Este puede ser el marco en el cual volver a reflexionar sobre el carácter político de la práctica artística y sobre su potencialidad para interpelar diversas prácticas de consumo, que no es otra cosa que participar, poner en juego una mirada en escenarios de disputa. ¿Cómo proponer un arte capaz de tender una caricia cuando toda obra es susceptible de integrar el catálogo ruidoso de las curitas ideológicas que buscan tapar la subjetividad herida del capitalismo tardío?

Bibliografía

- Baladron, M. (2020). Redes comunitarias de internet: otro modelo es posible. En D. Monje, J. Gerbaldo, E. Rivero y A. Fernández, *Otras plataformas Tramas de una convergencia periférica en sectores populares, comunitarios, cooperativos y alternativos* (pp. 251-274). Lago Editora.
- Boito, M. (2015). El consumo: forma de identificación socio-comunicativa hegemónica en el marco del capitalismo como religión. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (o)129, pp. 229-247.
- Boito, M. E., Espoz, M. B. y Martínez, F. (Eds.) (2022). *Consumos mediáticos, culturales y tecnológicos. Ciudad de Córdoba en contexto de pandemia (2022)*. Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Ciencias de la Comunicación.
- García Canclini, N. (1993). *El consumo cultural en México*. Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D. F.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo.
- Mata, C. (1997). *Públicos y consumos culturales en Córdoba*. Universidad Nacional de Córdoba, Centro de Estudios Avanzados.

Monje, D. et al. (2018). *Consumos audiovisuales en la comunidad educativa de la UNVM: caso Uniteve*. Universidad Nacional de Villa María.

Racioppe, B. (2020). El ASPO y el acceso online a lo cultural-artístico. *RevCom*, 11, eo41. <https://doi.org/10.24215/24517836e041>.

Silverstone, R. (1996). *Televisión y vida cotidiana*. Amorrortu editores.

Scolari, C. A. (2015). *Ecología de los medios. Entornos, evoluciones e interpretaciones*. Gedisa.

Sgammini, M. (2011). *Televisión y vida cotidiana. La domesticación del cable en Córdoba*. Eduvim.

Fuentes

Legislatura de la Provincia de Córdoba (2018). Boletín Oficial de la Provincia de Córdoba. Ley 10564 por la cual se crea el Plan Conectividad Córdoba. https://boletinoficial.cba.gov.ar/wp-content/4p96humuzp/2018/09/1_Secc_20092018.pdf.

Dirección General de Estadísticas y Censos (s. f.). *Datos abiertos. Conectividad Córdoba*. Ministerio de Coordinación de la Provincia. <https://datosgestionabierta.cba.gov.ar/dataset/conectividad>.

Cómo citar este artículo:

Filippelli, N. y Sánchez Ceci, P. (2023). Consumos culturales y pandemia en Córdoba. Desplazamientos en las prácticas de visionado y escucha en el ecosistema de medios. *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41459>.

¿Y de la música en la escuela quién habla? Sentidos construidos

¿Who Talks About the Music that is Played in Schools? Constructed significations

Fabian Juan Garione

Universidad Provincial de Córdoba
Conservatorio Superior de Música
Félix T. Garzón
Collegium CEIM
Córdoba, Argentina
fjgarione@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8661-3059>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/ypw9z7mt4>

Resumen

Este artículo se desprende de la tesis de maestría que lleva como nombre “¿Y de la música en la escuela quién habla? La construcción de sentidos que realizan los sujetos de la comunidad educativa, a partir del repertorio musical que circula en la escuela primaria y sus praxis musicales” (Garione, 2021), realizada para cumplimentar con el trayecto formativo de la Maestría en Investigación Educativa con mención en Socio-antropología del Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba.

La preocupación sobre las significaciones que los sujetos le atribuyen a la música en el ámbito escolar nos ha acompañado a lo largo de nuestra trayectoria docente. Con el tiempo fuimos construyendo interrogantes: ¿Cómo se conforma el repertorio en la escuela? ¿Qué sentidos se construyen a partir del repertorio presente? (identidades grupales, étnicas, nacionalidades, colectividades, Estado nación, etc.). ¿Qué concepciones ponen en juego los sujetos sociales, para construir sentido a través del repertorio que circula? ¿Qué prácticas o praxis musicales se desarrollan en la escuela?

Creemos que estas preguntas dan forma a nuestro problema. Recuperamos la palabra de muchos de los sujetos que forman

parte de la comunidad educativa, recopilamos el repertorio que circula, y buscamos comprender los contextos.

Palabras clave

Sujetos, praxis, sentidos, músicas, escuela primaria.

Abstract

This article was developed from the Master's thesis called "¿Who talks about the music that is played in schools? The construction of significations by the subjects from the educational community, from the musical repertoire that circulates in primary schools and their musical praxis", to fulfill the formation of the Masters in Educational Research with a mention in Socio Anthropology, from the Center of Advanced Studies of the Faculty of Social Sciences (Facultad de Ciencias Sociales) of the National University of Córdoba (Universidad Nacional de Córdoba).

The concern about the significations that the subjects attribute to music in an educational ambit has accompanied us for a long time in our teaching path. Over time, we built some questions: How is the school's repertoire composed? What senses were constructed from the repertoire? (group and/or ethnic identities, nationalities, collectivities, nation state, and so on). What conceptions are brought to play by the social subjects to construct significations through the circulating repertoire? Which practices or musical praxis are developed in the school?

We believe these questions constitute our problem. We recovered the voices of many of the subjects that belong to the educational community and we also collected the repertoire that circulates and searched to understand the contexts.

Key words

Subjects, praxis, signification, musics, primary school.

Empezamos a sonar

Los objetivos

Al comenzar nuestro trabajo nos planteamos como objetivos: describir y conocer qué se escucha, toca y canta en la escuela, dar cuenta de cómo se construye el repertorio, describir los distintos momentos de la vida institucional donde se escucha, por ejemplo, actos, ingresos, recreos, etc., y describir, conocer y analizar la o las construcciones de sentido que desde la música y sus diferentes praxis realizan los distintos sujetos presentes en la vida escolar: directivos, docentes, alumnas/os, familias.

Consideración teórico-metodológica

El trabajo de campo fue realizado durante el año 2017, en coincidencia con el año lectivo escolar, entre los meses de marzo y diciembre, en una escuela primaria de educación pública que se encuentra en un barrio periférico de la ciudad de Córdoba, ubicado en un sector con características de vulnerabilidad.

Los procedimientos utilizados en el trabajo de campo fueron observaciones y entrevistas. En total, se realizaron doce entrevistas formales con diversos sujetos que conforman la comunidad educativa, entre los que se cuenta a docentes, padres de alumnas/os, personal de P.A.I. Cor y alumnas/os. Las observaciones fueron registradas en cuadernos de campo, debidamente foliados y fechados. A su vez, muchas de las entrevistas y las observaciones también fueron archivadas como grabaciones de audio, video y fotografías. Estas han tenido por objetivo realizar una completa descripción de lo que sucede durante los distintos momentos de la vida escolar (actos y su preparación, la clase de Música, las clases de otras áreas, entradas y salidas, recreos, etc.) como contexto que nos permitió realizar las entrevistas, para responder a las inquietudes expresadas en los objetivos. También se analizaron fuentes documentales, por ejemplo, las actas de actos escolares y el Proyecto Educativo Institucional, etc.

El enfoque socio-antropológico que se asume en esta investigación sustenta las decisiones metodológicas y los procedimientos descriptos anteriormente.

El repertorio (las músicas), las praxis, los sentidos

A lo largo de nuestro trabajo utilizamos de manera reiterada el término *repertorio*, entendiendo por este al conjunto de temas y canciones que circula por la escuela y haciendo un esfuerzo por no dejar nada afuera. No nos referimos a un tipo o clase de música particular, por lo que esta palabra –*repertorio*– también estará relacionada con la expresión “las músicas”; es decir, no hablamos de *la música* en singular, sino conscientemente y explícitamente en plural.

Mendivil (2016) nos sugiere que la música es un “lenguaje no tan universal” (p. 36), ya que existen diferentes culturas musicales. Al mismo tiempo se pregunta “¿cómo definir las músicas?” y nos advierte sobre las dificultades y limitaciones a la hora de delimitar los tipos y clases de música “en función de fronteras nacionales o de supuestas cualidades intrínsecas” (p. 66). “Las músicas”, entonces, engloba la idea de un repertorio que puede ser muy variado, con elementos claramente diferentes entre sí, y que podría ser clasificado a partir de muy distintos criterios, no necesariamente alguno más válido que otro.

Samper Arbeláez (2010) nos propone hablar de territorios musicales, haciendo referencia a las músicas que las/os niñas/os y jóvenes que habitan las escuelas escuchan, consumen, tocan y cantan (p. 32). Esta expresión nos permite ampliar y configurar con más claridad a qué nos referimos a lo largo de nuestro trabajo al hablar de “músicas”.

También hablamos de las praxis musicales que, junto con el repertorio, ocuparon un lugar muy importante durante nuestro trabajo de campo. Mencionamos al respecto el concepto de *musicar* (Regelsky en Carabetta, 2014): “La expresión *musicar* (*musicking* o *musicing*) es para los praxiales una acción humana intencional; *musicar* significa tomar parte de cualquier manera: escuchando, cantando, ensayando, improvisando, componiendo, etc., en una actuación musical” (p. 56); ya que, en coherencia con las propuestas de análisis musical de carácter semiológico, las formas de interactuar con la música por parte de las/os sujetos se convierten, desde esta perspectiva, en un aspecto fundamental para el análisis y la reflexión.

Desarrollamos entonces una manera tripartita de organizar el análisis del material recogido durante el trabajo de campo, en coherencia con diferentes propuestas de análisis musical semiológico (Eco, 1968; Nattiez, 19; Padilla, 2000; Tagg, 1982; Mendivil, 2016) a partir del repertorio (las músicas), las praxis y los sentidos.

El campo

Es interesante reflexionar brevemente sobre la complejidad del escenario en donde encontramos el repertorio y las praxis analizadas ya que podemos identificar tres escuelas que conviven en una sola –jornada habitual, jornada extendida y el CAI (Centro de Actividades Infantiles)– para pensar cómo la interacción entre ellas configura sentidos.

Muchos fueron los espacios observados y registrados de la vida de la escuela, por lo que no podríamos en este artículo volcarlos a todos. En este sentido, focalizaremos en una de las etnografías realizadas durante la investigación en ocasión del Día de la tradición: “la festi-peña” que funciona como un espacio de encuentro entre las tres escuelas mencionadas anteriormente. Se trata de festejos que “...siempre podían derivarse hacia otras formas festivas (mixtas)...” (Blázquez, 2012, p. 99) y “...así como podemos hacernos una idea de lo que una ciudad es recorriendo su plaza, podemos descubrir algo de lo que es una cultura, leyendo en el texto de sus fiestas” (Blázquez y Nusenovich, 1991, p. 33). Siguiendo el mismo razonamiento, sustituimos “plaza” por “festi-peña” y “ciudad” por “escuela” y “sentidos puestos en juego”.

La festi-peña

Como decíamos anteriormente, la festi-peña es un espacio de encuentro entre las tres escuelas. Reúne a la comunidad educativa en su totalidad, a la que se suman sujetos del barrio. Intentaremos, a continuación, contextualizarla dentro de un determinado marco teórico que nos ayude a comprenderla.

Por una parte, había que celebrar con la mayor pompa posible y el MEC¹ difundía esa espectacularidad de las fiestas escolares. Tal fastuosidad era, según el propio discurso del Consejo, un índice del patriotismo y en consecuencia de la eficacia de sus acciones. Pero en la generación de exhibición se movilizaban energías que tendían a aumentar la individualización, estableciéndose una competencia por el nombre propio que tendía a borrar la homogeneidad patriótica que las ceremonias se proponían conseguir y expresar.

¹ Monitor de la Educación Común: publicación periódica que fue fundada en 1881 por el entonces Director General de escuelas Domingo Faustino Sarmiento.

Por otra parte los festejos siempre podían derivarse hacia otras formas festivas (“mixtas”) de carácter popular consideradas por las autoridades del CNE “impropias y de mal gusto” (Blázquez, 2012, p. 99).

Es interesante señalar que encontramos en la vida cotidiana de las escuelas espacios que responden a estas características descriptas. Por ejemplo, las “veladas artísticas”² junto a otras actividades que observamos a lo largo del trabajo de campo, como ser un encuentro de coros escolares, ferias de diversos tipos y, en el caso de nuestra escuela, la “festi-peña”.

Ciertamente, la “festi-peña” se parece a aquellas “fiestas mixtas” de principio del siglo XX a las que hace referencia Blázquez, ya que, por un lado, estamos ante las representaciones musicales, bailes y danzas folclóricas –de la mano de academias folclóricas del barrio, en algunos casos integradas o dirigidas por exalumnos de la escuela–, el espacio de arte de jornada extendida de la seño Laura que enseña danzas folclóricas y, además, las expresiones musicales trabajadas por la maestra de Música en el aula o en espacios de jornada extendida. Hasta aquí la parte “formal” del acto.

Por otro lado, en una segunda parte, derivamos en “otras formas festivas”, generadas por las maestras y por iniciativas de las/os mismas/os alumnas/os y sus familias.

El repertorio, las praxis

Durante la fiesta ocurren muchas cosas y no todo sucede en el escenario. Para muchos asistentes, lo importante no pasa por allí –salvo que sean sus hijas/os o familiares quienes están realizando su actuación–, sino en las mesas donde se genera un espacio de encuentro familiar y entre vecinas/os que comparten una bebida y una comida, se ponen al día o atendiendo a sus hijas/os que actuarán más adelante.

² Las “veladas artísticas” tienen lugar, en muchas escuelas primarias de la provincia de Córdoba, los últimos días del ciclo lectivo. Se suelen realizar en horario vespertino o directamente por la noche, en la misma escuela o en instituciones del barrio o del pueblo, según el caso, como clubes y centros vecinales. Se caracterizan por una amplia participación de la comunidad educativa y de vecinos, y por tener un carácter informal. Lo que diferencia a nuestra “festi-peña” de las veladas artísticas es la convivencia de lo formal (relacionado con las efemérides) con lo informal.

Al mismo tiempo, la participación de las familias de las/os estudiantes se ha dado a partir de la colaboración con las maestras en la preparación del número que se presenta, por ejemplo, a través de la confección de vestuario o mediante la colaboración con las “coreos”³ o grabaciones.

Podemos observar en nuestro trabajo de campo etnográfico cómo se desarrolla esta particular fiesta, para intentar describir los sentidos presentes en las maneras en que las/os sujetos sociales que participan en ella se apropian del espacio escolar a través de distintas formas de “musicar” alrededor del repertorio puesto en juego.

La etnografía

La festi-peña se realiza en el patio de la escuela, con mesas, sillas y bancos de las aulas acomodados allí. En el horario de comienzo ya se encuentra mucha gente; las familias acuden en forma masiva. Desde cooperadora y dirección se prepara un bufé con panchos, empanadas, bebidas sin alcohol y platos dulces que se venden con el fin de obtener recursos económicos para la escuela. La fiesta comienza a las 18.30 h y “no deberá extenderse más allá de las 21 h, a esa hora ya todos nos queremos ir”, nos explican las maestras.

Coincide con la efeméride escolar del 10 de noviembre, el Día de la tradición, en honor al natalicio de José Hernández, autor de *Martín Fierro*. Por eso es que las locutoras, ataviadas con ropas tradicionales, comienzan con palabras alusivas, para luego anunciar el primer número a cargo de una academia de danzas folclóricas del barrio que interpreta diversas danzas. Según nuestros registros, se bailaron las siguientes piezas musicales: “Zambita para mi ausencia” (zamba), “Bailarín churito” (gato), “Volver a verte” (chacarera).

Mientras las academias realizan sus *performances*, se escucha, en el registro grabado, a chicas/os que expresan “che, hay que ir a buscar los bombos”; seguramente son del grupo de alumnos de la señorita Silvia que interpretará el siguiente número artístico: Malambo. En esta ocasión, se trata de un grupo de cuarto grado que, con su maestra de música, interpreta patrones rítmicos en 6/8, acompañando a una base grabada de malambo, con bombos contruidos en el espacio de arte de la jornada extendida.

³ Es la coreografía que los grupos de niñas/os realizan en el escenario. Muchas veces surge de imitar lo mejor posible los videos que acompañan a las canciones, disponibles en las diferentes plataformas de streaming en internet.

Por su parte, la seño Mariel de sexto grado presenta un gato y una chacarera, continuando esta parte de la festi-peña dedicada a la tradición: “El alero” (gato) y “La juguetona” (chacarera).

Un grupo de maestras del turno tarde participa también de este espacio a través de una danza con indumentaria tradicional. Se escuchan, al final del registro grabado, los gritos de los chicos que se avisan entre sí que “tienen que bailar ahora”. Aquí aparece en escena Laura con su grupo de folclore de jornada extendida que baila las siguientes piezas: “La juguetona” (chacarera), “El palito” (danza tradicional), “La amorosa” (zamba) y “Chacarera del chilalo” (chacarera).

La locutora realiza una interesante introducción para los siguientes números, relacionados con la participación del coro escolar que interpretará las sayas, presentadas como “ritmo y danza folclórica de Bolivia con fuertes raíces africanas, sus voces sonaron en el encuentro de coros y ahora suenan para toda la comunidad de la escuela”. Las canciones que canta el coro escolar son: “Llamado” (saya) y “Saya del yuyo” (saya).

Lo que continúa es una coreografía muy colorida y festiva que termina con la bandera wiphala⁴, a cargo de la maestra y niñas/os de cuarto grado del turno mañana, realizada a partir de “El humahuaqueño”, versión de los Tekis. Esta danza es presentada por la locutora como “baile y música tradicional del norte de Argentina, Jujuy y, en parte, del carnaval del Tucumán (...) se escucha resonando la quena, el charango, el siku y los bombos”. Mientras se espera que los chicos se acomoden, la locutora agradece a toda la comunidad, a la gente que hizo las empanadas y a quienes atienden los quioscos.

Un detalle no menor es el hecho de que a partir de “El humahuaqueño”, cae definitivamente la noche, el sol se va y el sector del escenario tiene una muy pobre iluminación. Está mucho mejor iluminado el sector donde se encuentra el público, lo cual termina siendo un factor más que dificulta la continuidad de las distintas *performances* que se van sucediendo de ahora en adelante.

A partir de este momento de la fiesta, nos ubicamos desde otro punto de vista en el espacio, ya que hemos estado toda la primera parte –la de la música folclórica en alusión al Día de

⁴ La wiphala es una bandera cuadrangular de siete colores, usada originalmente por algunos pueblos andinos y presente, especialmente, en Bolivia, así como en algunas regiones del Perú, Colombia, en el norte de Argentina y de Chile, el sur de Ecuador y el oeste de Paraguay.

la tradición– desde la perspectiva del público. Ahora, en cambio, nos situamos adelante, en el sector en donde está el equipo de sonido, las maestras que lo operan y las locutoras. Esto no fue buscado ni planificado; obedeció a un pedido de parte de las maestras, realizado con anterioridad a la fiesta, de colaborar con el sonido ya que el equipo presenta problemas de calidad. Esta situación, que tiene mucho de azaroso, deriva en cuestiones muy interesantes para la investigación, porque nos permite un punto de vista diferente para observar la manera en que la gente presente en la fiesta se comporta y participa, no como mero público, sino de manera activa, generando “cosas que pasan”.

Con respecto a esto destacamos que fundamentalmente en esta parte de la fiesta, de manera muy organizada, aunque también espontánea, cada grupo de padres de las/os niñas/os que están en el escenario se acerca hasta la valla que separa a este, con el objetivo de filmar y fotografiar con sus teléfonos. Una vez terminado el número artístico, este grupo de familiares se retira por un costado y avanza por el otro el siguiente grupo de familiares de niños/as que participan en el próximo número.

En esta parte de la fiesta se hace presente, en forma sucesiva, el repertorio mencionado a continuación, con sus correspondientes coreografías que en muchos casos están hechas en base a los *videoclips* que acompañan a las versiones que se encuentran en plataformas digitales como YouTube.

En primer lugar, “El baile del sapito”, realizado por la señorita Nancy de primer grado y anunciado por la locutora como “los sapitos (...) primeritos del turno tarde (...) luego los chicos de segundo grado, de la seño Marisol, interpretarán”: “Que viva la vida”. Felicitan a la seño Marisol por ser “la primera peña con nosotros”.

Sigue “Madre Tierra” de Chayanne, interpretada por alumnos de quinto grado. “Un pop latino, madre tierra”, dice la maestra locutora. Luego de llamar a escena a quinto grado y el “pop latino”, se avisa que “se prepara primero, tercero, quinto y sexto (...) zumba, turno mañana”. Se utiliza para la zumba el siguiente material sonoro grabado: “Lo que tienes tú” de Max Pizzolante. Este tema musical es introducido por las maestras locutoras con el siguiente texto:

y para seguir con el movimiento vamos ahora a trabajar el tema de zumba, su nombre proviene del verbo zumar, haciendo de este modo alusión al movimiento de todo el

cuerpo realizando el movimiento correspondiente (...) utilizando pasos, estilos y música similares a los ritmos latinoamericanos.

Sucedo que, para algunos de los números artísticos, hay introducciones de este tipo, a través de las glosas, con definiciones que parecieran ser extraídas de sitios web. Algo parecido encontramos en el momento de la presentación de un número de *rock*. En cambio, en otras presentaciones la introducción consistirá simplemente en nombrar el tema musical, el grado que interviene en la coreo y la maestra a cargo: “a continuación sexto grado prepara Ulises” (“Intento” de Ulises Bueno). En este caso, se trata básicamente de dos alumnos de sexto grado disfrazados que imitan a Ulises bailando y cantando sobre la canción grabada, a lo cual se suman algunas/os alumnas/os del mismo grado y maestras que bailan unos pasos de cuarteto.

Cuarto grado comienza con la bamba, dentro de lo que sería la presentación de “el *rock*”, anunciado también por las maestras locutoras: “La bamba” y muchas más de Pica-Pica.

Y ahora, otra vez Ulises por sexto grado también, pero aparentemente es otro alumno el que caracteriza al cantante. La canción es: “Dale vieja dale” de Ulises Bueno.

Es muy interesante la manera en que una de las maestras locutoras realiza, improvisando y no como parte de las glosas preparadas, una valoración muy particular de las condiciones artísticas de los alumnos que participan en esta última parte de la peña: “a ver, nos organizamos, ya sé que están cansados pero... bueno, como ven, estos niños tienen muchas destrezas y habilidades artísticas, quién sabe el día de mañana sale un cantante o... algo por el estilo, un músico, algo”.

Nos cuenta una maestra que a este número lo prepararon los chicos de sexto de la tarde, pero participan también los chicos de la mañana, sin intervención de la maestra: “son muy dispuestos a todo lo que es música, artístico (...) es lo que quieren, no son inhibidos”.

Ahora la seño locutora dice:

fuerte los aplausos, acá está la promo que se está despidiendo de la escuela, la promo 2017 (...) y para que veamos la escuela es una sola, compartiendo este hermoso momento, fuerte el aplauso para los chicos de sexto grado... Ahora vamos a bajar un poco los decibeles que nos dejó Ulises, vamos a ponernos un poco más tranquilos, se viene tercer grado presentará un hermoso tema, Axel somos uno.

La última sucesión de *performances* o números artísticos marca una gran heterogeneidad de propuestas que pasa por pop, danzas árabes, huayno, cuarteto y reggaetón. Heterogeneidad y diversidad no solo por los géneros musicales abordados, sino también por las características de las *performances*, en tanto hay coreografías, imitadores, interpretaciones musicales sin el apoyo de música grabada, etc.

Continúa el trabajo de las maestras locutoras: “alumnos de sexto grado interpretarán el tren del cielo acompañados por la seño Silvia (...) vamos, alumnos de sexto que esto se está terminando, (...) la festi-peña, un aplauso para todos los que hemos quedado, vamos”. Hay familias que se han ido retirando. Alumnos de sexto grado, acompañados por la seño Silvia, interpretan, entonces, “El tren del cielo”.

Posteriormente, anuncia la maestra locutora: “bien, y para dar por finalizado, para hacer el cierre a esta hermosa peña (...) los alumnos del quinto grado del turno de la mañana van a bailar “La vingadora” [los chicos le dicen a coro cuál es la canción]”. La música se corta y, luego, se reanuda; son cinco niñas las que bailan una coreo.

Bravísimo chicas, muy bien, bueno, agradecidos de que se hayan quedado con nosotros a este momento (...) damos por finalizada la festi-peña (...) agradecemos a todos por la colaboración, a las seños, a los profes, a los alumnos, exalumnos y, principalmente, a los papás por estar presentes acá (...) hoy estamos festejando dos hermosos cumpleaños, la seño Romina y la seño Laura, así que las llamamos para cantarles el cumpleaños (...) Muchas gracias a todos por la predisposición para que esto se haga.

Finalmente, Roxana, la directora de la escuela, pide por favor que no se vaya ningún papá, que ayuden a guardar sillas y mesas.

Los sentidos. La festi-peña como fiesta popular

La festi-peña no es una peña cualquiera, tampoco es una fiesta cualquiera, sino que se inscribe en un ámbito particular (la escuela), que tiene su propia idiosincrasia y características que la diferencian de otras, aunque sí nos animamos a proponer que se parece mucho a una “fiesta popular”.

Nos parece pertinente entonces profundizar aquí la propuesta teórica citada anteriormente, en donde el mismo Blázquez, en su trabajo en colaboración con Nusenovich, *La fiesta en el mundo andino*, define a una fiesta popular:

Como primera aproximación a la fiesta en el marco de la cultura popular podemos señalar que no es un espectáculo ya que no existen espectadores, no hay nada exterior a la misma. La fiesta es pura interioridad, es una línea que la sociedad traza en torno a sí, que se inscribe sobre ella misma (Blázquez y Nusenovich, 1991, p. 4).

En sintonía con el autor, proponemos que nuestra festi-peña no es un espectáculo ya que, en palabras de Blázquez, para serlo requiere de “la existencia de un ojo para el cual se realiza la función que lo atrae” (p. 4); es, entonces, que nos animamos a proponer que en la fiesta escolar, todos, de alguna forma, participan activamente, es decir, tiene mucho de construcción colectiva; mucho más que un acto escolar común.

Es cierto que hay un escenario en donde se realizan *performances* varias, en donde evidentemente hay participación de las maestras y las/os alumnas/os; pero esas *performances* se diversifican enormemente, por ejemplo, con la participación de las academias de danzas del barrio. Podemos afirmar, entonces, que estamos ante un escenario en donde en un momento el espectador es la comunidad, pero en otro momento los espectadores son maestras y estudiantes, es decir, se invierten los roles.

Blázquez (Blázquez y Nusenovich, 1991) nos propone también que una manera de entender la complejidad de una fiesta popular es observarla como “...un fenómeno social total” que puede ser comprendido o representado como un hexágono “...en el cual cada vértice representa un aspecto de lo social: lo religioso, lo ecológico, lo afectivo, lo económico, lo político y lo estético” (p. 5). Podemos observar que en nuestra festi-peña esto también sucede con bastante claridad; por ejemplo, lo político y lo económico se presentan a través de la participación de la cooperativa escolar y la escuela como institución; lo afectivo en el encuentro de vecinas/os, en la “emoción” de las *performances* de las/os niñas/os y en el ritual espontáneo que sucede a partir del acercamiento del grupo de familiares al escenario para dejar registros fotográficos y audiovisuales, y la correspondiente retirada de ese espacio de privilegio para dar lugar al siguiente grupo; el sentido de lo tradicional, a través de las danzas folclóricas y, por supuesto, las *performances* presentes, fundamentalmente a través del repertorio musical.

Sentidos (1) ¡Viva la tradición!

Una particularidad de la festi-peña, característica de la escuela, es que hay una gran heterogeneidad de sentidos puestos en juego. Por un lado, hay allí una confusión producida por el equipo de sonido –de muy baja calidad técnica, poco volumen y muy poca fidelidad– que genera dificultad para escuchar todo el sentido enmarcado en el texto de las glosas, a cargo de las maestras locutoras, que busca articular los diferentes números artísticos. Por ello, no fue posible para la mayor parte de las/os asistentes participar de la escucha de dicho texto ya que solo lo entendían quienes se encontraban muy cerca de los parlantes.

Algo que se puede expresar sobre lo observado es lo que sucede en el escenario, al menos en la primera parte referenciada con el Día de la tradición, con las academias de baile: por momentos, pareciera que las *performances* no son lo importante para la gente presente en la peña, ya que simplemente está reunida, en familia (hay familias completas), consumiendo algo y disfrutando de estar. Están por la reunión y no necesariamente por lo que pasa en el escenario. Esto último forma parte del contexto, lo cual nos refuerza la propuesta de entender a esta festi-peña como una fiesta popular, en palabras de Blázquez y Nusenovich (1991). De todos modos, nos parece pertinente aclarar que, al finalizar las danzas, hay una importante respuesta en aplausos, lo que implica que la danza ha sido “seguida”, a pesar de que no ha habido silencio de parte del público.

El trabajo que realiza la seño Laura en el espacio de arte de la jornada extendida ya ha sido desarrollado en detalle cuando profundizamos sobre ese espacio escolar y observamos una concepción y propuesta de música folclórica que se inscribe en un sentido tradicional, ligado a la construcción de nación (Mendívil, 2016), normalmente manejada con versiones tradicionales de las canciones (por ejemplo, las de los hermanos Ábalos). Por eso es que nos sorprendió la propuesta por parte de las academias de danzas, zambas y chacareras de Peteco Carabajal, Raly Barrionuevo y Dúo Coplanacu, de la experiencia artística de “la juntada”, que podrían inscribirse en una mirada de folclore más amplia que aquella relacionada con “la tradición”.

Justo es poner en cuestión qué es lo tradicional o qué hace que, desde nuestro punto de vista como investigadores, propongamos como tradicional o no tradicional.

La Real Academia Española (s. f.) define *tradición* como “Transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc., hecha de generación en generación”.

Esta definición de la RAE nos hace pensar –también en concordancia con Mendivil (2016)– que existen, entonces, numerosas tradiciones y, en este caso, numerosas “músicas tradicionales” que, de alguna manera, están presentes en esta festi-peña compartiendo el mismo espacio. Por ejemplo, la música tradicional de las academias que intervienen al principio de la fiesta entra en contacto con la música tradicional de la seño Laura, de alguna manera matizada o influida por sus propias preferencias musicales, su accesibilidad y su historia personal.

Vemos también la irrupción de otro folclore (la selección de sayas), de otra nación, de otra tradición, lo cual en principio resulta interesante. Por lo que hemos podido escuchar y comprender en las entrevistas, esta música obedece a una elección de gusto personal de la maestra de Música, propuesta que ciertamente es importante y tiene una muy buena recepción y apropiación por parte de las/os chicas/os que participan del coro escolar de la escuela, pero que no se relaciona con algún tipo de reconocimiento de comunidades del barrio. Por otra parte, en la festi-peña, el coro es escuchado solamente por la gente que está muy cerca del escenario, debido al problema con el equipo de sonido ya descripto. Este es el momento al que hacíamos referencia anteriormente cuando mencionamos el “encuentro de coros escolares”, en donde se pone a disposición de las familias el trabajo del coro escolar que no pudo ser escuchado anteriormente.

Es también interesante ver cómo una danza como el carnavalito, que posee una dispersión regional continental, es apropiada en el discurso de representatividad nacional, en donde un tipo de expresión queda “fija, como pieza de museo” (Mendivil, 2016), inamovible para que pueda ser justamente un bien al que se pueda referenciar, desde lo simbólico, como representativo del ideario de la nación. Esta cuestión se hace explícita durante la lectura de las glosas en la festi-peña.

Sentidos (2). Formas festivas “impropias y de mal gusto”

A partir del momento en que termina la parte de la fiesta relacionada con el Día de la tradición, que da pie a las *performances* y representaciones más libres, pareciera haber un “quiebre” en la peña. Dice la locutora “vamos a ir cambiando el ritmo, le vamos a poner otro tono a esta peña, acompañados de un poquito de música pop”; o, quizás, más que quiebre podríamos hablar de que la fiesta se vuelve “mixta”, como Blazquez (Blázquez y Nusenovich, 1991) decía al comienzo de este capítulo.

Es pertinente aclarar que hablar de fiestas mixtas impropias y de mal gusto para esta sección no intenta ser, de nuestra parte, una valoración del repertorio que es registrado, sino que buscamos hacer referencia a la manera en que este ingresa a la fiesta y a la escuela. Dicho repertorio se hace presente de una manera secundaria, en segundo lugar, después de la parte “seria”, “formal”, relacionada con las efemérides escolares; en el fragor de la fiesta que “deriva en otras formas festivas”, como relataba a principios del siglo XX el Consejo Nacional de Educación.

Recordamos el curioso ritual que se realiza en forma totalmente organizada –al igual que en forma espontánea– cuando las familias se acercan al escenario a fotografiar y filmar la actuación de sus hijas/os; esta termina por ser una manera de otorgar un sentido a la música y las *performances* que se suceden en el escenario. Podríamos decir que se trata de una cuestión afectiva, de “guardar el recuerdo” y seguramente después poder “mostrarlo”, no solamente “viendo” la pantalla, sino a través de las redes sociales.

Las/os niñas/os se demoran y los espacios entre números se vuelven sumamente lentos y largos, lo cual, para un espectador externo desprevenido, podría ser interpretado o vivido como muy tedioso. Sin embargo, todo fluye a su propio ritmo, lo cual refuerza nuestra propuesta de que lo que ocurre de manera principal en esta fiesta no pasa por el escenario, que es percibido como un lugar más –incluso desde la misma organización, en donde se cometen descuidos muy importantes en cuanto a la búsqueda del equipo de sonido (no se avisa debidamente a Raúl, papá de un alumno, con anterioridad para asegurar un buen sonido). Esto último es comprendido por nosotros no como falta de previsión, sino como la importancia que se le otorga a la reunión; es decir, no se prepara un espectáculo, se prepara una reunión, una fiesta.

Sentidos (3). Termina la fiesta, ayudamos a acomodar

Comenzamos este análisis compartiendo la manera en que Blazquez (Bláquez y Nusenovich, 1991) describe qué es una “fiesta popular” y queremos terminarlo ahora profundizando la propuesta de Nusenovich, coautor del libro, que nos habla sobre lo que es la fiesta para una comunidad, recurriendo a una muy interesante analogía ya esbozada anteriormente:

Hagamos un esfuerzo de abstracción, y tratemos de representarnos el mapa, el diseño de una ciudad cualquiera.

Al centro, en el núcleo, la plaza principal, rodeada de algunos de los edificios significativos (cabildo, iglesia, policía). Las calles principales de esa ciudad se cortan en la plaza, y la dejan en el centro de la trama urbana: en la plaza, podría decirse que, en el centro, se viven y se significan sus actividades más importantes, las que la definen y a su vez identifican con otras ciudades.

Imaginemos ahora el mismo esquema, pero sustituyamos “plaza” por “fiesta” y “ciudad” por “cultura”. Las calles de la ciudad, sus arterias de comunicación, las que de alguna manera desembocan en la plaza, serán los ejes de conexión funcionales y simbólicos de toda ciudad, los que conforman la trama de la cultura (...) y así como como podemos hacernos una idea de lo que esa ciudad es recorriendo su plaza, podemos descubrir algo de lo que es una cultura, leyendo en el texto de sus fiestas” (p. 33).

Siguiendo el mismo razonamiento, ahora sustituyamos “plaza” por “festi-peña” y “ciudad” por “escuela” y por “sentidos puestos en juego”.

La festi-peña aparece ante nosotros fluyendo con lógicas y sentidos muy diferentes a otros eventos que acontecen dentro de la vida de la escuela, y es aquí en donde podemos conocer, siguiendo con la analogía propuesta por Nusenovich, a la escuela y a los sentidos que circulan en ella.

En relación con esto, y como decíamos anteriormente, la heterogeneidad de la segunda parte es muy marcada, dada la diversidad de géneros y estilos musicales que aparecen, todos calificados como “pop” por la locutora. Aquí tenemos presente a la música de cuarteto, reggaetón, infantil, danzas árabes, rock, pop, melódico, etc.

También es interesante observar cómo se ponen en juego diferentes sentidos alrededor de la música, algunos de ellos contruidos a partir de las glosas que acompañan a toda la fiesta, es decir, propuestos por las locutoras y maestras en general, ya que las glosas son elaboradas, aparentemente, por alguien encargado a la vez que cada maestra acerca aquellas que corresponden a su propio número.

De esta manera, podemos imaginar las glosas de la festi-peña como un *collage* de sentidos y, de alguna forma, podemos pensar que fue justamente dicha técnica la aplicada en este caso

para su preparación; aunque, recordemos, este no necesariamente el sentido que le otorgan los demás sujetos sociales participantes.

Las familias y vecinas/os que están presentes “se corren” de ese “ojo” de espectador, para aportar sus propias significaciones, desde la actitud de centrar su atención en la reunión y no en el escenario, desde la movilidad y rotación de los sujetos en el escenario.

También es importante reflexionar sobre cómo existe una jerarquización de las músicas – instituida por todos los sujetos sociales –, recordando, por ejemplo, esta división en dos grandes partes a partir de la irrupción de lo que se denomina “música pop”, que marca o diferencia al mismo tiempo dos tipos de sentidos: el de la primera parte alrededor de la tradición, y la segunda que habilita dar rienda suelta a la participación.

Cierto es que nuestra festi-peña permite mirar a la escuela de una manera integral, como lo sugiere la analogía de Nusenovich, rescatando categorías muy valiosas para comenzar a entretrejer algunas conclusiones: jerarquización de las músicas; prevalencia de los sentidos a través de la música de los sujetos representados por docentes, escuela, Estado; sentidos desde las/os alumnas/os, pero fundamentalmente desde la apropiación de algunas de las propuestas de los demás sujetos; espacios que derivan en “formas festivas mixtas, de carácter popular, impropias y de mal gusto”.

Algunas consideraciones finales

Sentidos para la construcción de la nación, de la patria, de las patrias. Sentidos de pertenencia a la escuela como institución. Sentidos para cumplir mandatos, ya sean del Estado o familiares y tradicionales, que exceden a la escuela como tal. Sentidos desde la pertenencia al barrio. Sentidos instituyentes.

Hemos observado repertorios heterogéneos y jerárquicos, es decir, algunas músicas están “naturalmente” habilitadas para determinados espacios y momentos y otras no. Algunas de estas jerarquías están determinadas por el Estado a través de directivas y efemérides, otras creemos que obedecen a la propia historia de cada una/o de las/os sujetos, que fue entretrejiendo, en su propia biografía, un entramado de sentidos que la/lo lleva a tomar decisiones.

Todas/os las/os sujetos proponen sentidos, lo cual configura no solamente la heterogeneidad del repertorio, sino también de la praxis. Queremos decir con esto que hemos observado a una institución escolar, a una comunidad escolar activa que, efectivamente, no recepta las propuestas de repertorio y sentido en forma pasiva, sino que es capaz de decidir y proponer, a veces desde la sugerencia de repertorio y prácticas, y a veces desde el “apropiarse” de propuestas de otras/os sujetos, muchas veces en forma asimétrica, pero con la participación de todos/as.

Cabe reflexionar sobre hasta qué punto estamos dispuestos, en nuestro rol de docentes/ artistas, escuchar y entablar diálogos, buscar y bucear por repertorio (y sentidos) con los/as demás sujetos.

La música, proponemos, es portadora de sentido, y creemos que este sentido debe ser expuesto, visibilizado, y que puede ser discutido, democráticamente, en nuestros espacios escolares.

Bibliografía

- Blázquez, G. y Nusenovich, M. (1991). *La fiesta en el mundo andino. Aspectos sociales, estéticos y religiosos*. Graff impresiones.
- Blázquez, G. (2012). *Los actos escolares. El discurso nacionalizante en la vida escolar*. Miño y Dávila editores.
- Carabetta, S. (2014). *Ruidos en la educación musical*. Editorial Maipue.
- Eco, U. (1968). *Definición de arte*. Ediciones Martínez Roca.

- Garione, F. (2021) “¿Y de la música en la escuela, quién habla?” La construcción de sentidos que realizan los sujetos de la comunidad educativa, a partir del repertorio musical que circula en la escuela primaria y sus praxis musicales. Tesis de Maestría en investigación educativa. CEA UNC.
- Mendivil, J. (2016). *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Gourmet Musical Ediciones.
- Nattiez, J-J. (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Editions.
- Padilla, A. (2000). El análisis musical dialéctico. *Revista Del Instituto Nacional De Musicología Carlos Vega*, 6(1).
- Real Academia Española (s. f.). Tradición. En *Diccionario de la lengua española* (edición de tricentenario). <https://dle.rae.es/tradici%C3%B3n>.
- Samper Arbeláez, A. (2010). *La apreciación musical en edades juveniles*. Pontificia Universidad Javeriana. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/1957>.
- Tagg, P. (1982). *Analysing popular music. Theory, method and practice*. Editor Prensa de la Universidad de Cambridge.

Cómo citar este artículo:

Garione, F. J. (2023). ¿Y de la música en la escuela quién habla? Sentidos contruidos. *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41460>.

Adopción y cine en la historia argentina. Un ejercicio metodológico

*Adoption and cinema in Argentine history.
A methodological exercise*

Agostina Gentili

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Facultad de Comunicación Social
Córdoba, Argentina
agosgentili@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9986-6098>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/z5eps95u>

Resumen

Hace años que estudio la adopción de niños y niñas en la historia argentina. Llegué al tema a través de expedientes judiciales y ahora quiero saber qué puede enseñarme el cine: ¿qué nos muestran/ develan las películas sobre la historia de la adopción en nuestro país? En este trabajo me propongo pensar cómo el cine y la historia social pueden nutrirse en un proyecto de investigación. Este ejercicio metodológico me lleva a la exploración de dos bibliotecas o áreas disciplinares: la historia social y cultural, y la historia del cine. Con los aportes de ambas analizo un puñado de películas de distintos autores del cine clásico argentino. A partir de esa doble exploración, bibliográfica y documental, ensayo una idea sobre cine y adopción en la historia argentina.

Palabras clave

Metodología, historia social, historia del cine, infancia, familia.

Abstract

I have been studying the adoption of children in Argentine history for years. I arrived to the subject through court records and now I want to know what the cinema can teach me about it: what do the films show us about the history of adoption in our country? In this work I intend to think about how cinema and social history can be nurtured in a research project. This methodological exercise leads me to the exploration of two sets of literature or disciplinary areas: social and cultural history and the history of cinema. With the contributions of both I analyze a handful of films by different authors of classic Argentine cinema. From this double exploration, bibliographical and documentary, I propose an idea about cinema and adoption in Argentine history.

Key words

Methodology, social history, film history, childhood, family.

*“se nos ofrece la posibilidad de decirlo todo, de todos los modos posibles,
y tenemos que llegar a decir algo, de una manera especial”.*

Italo Calvino. Seis propuestas para el próximo milenio.

Punto de partida

Hace años que estudio la historia de la adopción de niñas y niños en nuestro país. Comencé a hacerlo a partir de expedientes judiciales de los años sesenta en Córdoba. Los sesenta como época, no como década, se recortan, aquí, entre 1957 y 1974, entre el declive de una dictadura (1955-1958) y el despegue de la última (1976-1983). En la historia de la adopción esos años son significativos porque se trata de un momento temprano de su legalización: la adopción fue reconocida en 1948, pero lleva años de existencia entre los repertorios familiares. Era común que niños y niñas que no eran propios formaran parte de la familia y en ocasiones lo hicieran en calidad de hijas e hijos sin que existiera ningún papel que así lo reconociera. Los asilos infantiles, los jueces de paz y los defensores de menores entregaban niños y niñas en adopción, e idearon sus propios procedimientos para hacerlo “con papeles” cuando comenzaron a ser necesarios, por ejemplo, para inscribirlos en la escuela (Villalta, 2012). Pero la mayoría de las veces se anotaba a los niños en el Registro Civil como si fueran propios, presentando dos testigos que así lo afirmaran; era un delito, pero gozaba de una amplia aceptación social; no era penalizado y seguiría siendo una forma habitual de incorporar niñas y niños a la familia (Villalta, 2012; Gesteira, 2013). En 1948 la primera ley de adopción estipuló que solo un juez podía crear ese vínculo de filiación que no devenía de la sangre; de “la naturaleza”, como se decía en la época. Existiendo otros caminos de adopción con mayor arraigo social y cultural, ¿qué papel tuvo el poder judicial en esa etapa temprana de legalización de la adopción?, ¿cómo logró que las familias optaran por la vía legal?

Para responder estas preguntas estudié la narrativa judicial de la adopción, esto es, el relato que produce y sostiene la toma de decisión judicial, las reglas que rigen su construcción, cómo el expediente esconde u omite datos, qué desenlaces producen esas omisiones y el peso de los dichos convertidos en declaraciones o peritajes (Vianna, 2010). Me encontré con procesos de adopción en los que convivían y se retroalimentaban prácticas formales e informales. La intervención judicial era el último eslabón de una serie de decisiones que ya habían tomado otras personas. La mayoría de esas entregas estaba en manos del mundo familiar, más de las madres que de los padres y parientes de los niños. Las maternidades públicas, el hospital de

niños, la casa cuna y los hogares de menores tenían sus propios listados de adoptantes y solo en su conjunto superaban el número de las entregas privadas. Al poder judicial nunca llegaba la circulación de bebés a través de clínicas y parteras particulares, comunes entre quienes fueron adoptados en esos años y hoy buscan sus orígenes familiares (Gesteira, 2013).

Quienes acudían al juzgado a pedir una adopción provenían sobre todo de las clases trabajadoras de esa ciudad en pleno proceso de industrialización y crecimiento que era Córdoba en los años sesenta; solo algunos eran profesionales o patronos, pero nunca eran miembros de las clases altas. Si habían sido escogidos por los servicios sociales del sistema de salud o asistencial, presentaban las mejores credenciales en términos materiales y normativos: eran parejas casadas, sin hijos o hijas ni posibilidades de tenerlos, que recibían a un bebé o a un niño o a una niña pequeña, a quien darían un cuarto propio y con quien no tenían ningún vínculo de parentesco biológico ni lazos sociales previos. En tales condiciones, eran sometidos a un menor escrutinio por parte del juzgado, que dirigía sus energías hacia quienes no habían sido elegidos por los elencos estatales, sino por las propias madres, padres y familiares de los niños y las niñas. En estos casos solían ser familias ya constituidas, con hijas o hijos propios, en ocasiones ya grandes; familias que podían llegar a vivir en condiciones “muy humildes”, pero que estaban criando o habían criado a un/a bebé desde hacía tiempo y, entre ellos y ellas, habían nacido sentimientos o un lazo afectivo que ya había creado un vínculo informal de adopción que en los juzgados se aceptaba como razón de peso para justificar su legalización. La existencia de lazos afectivos sirvió, incluso, para justificar la legalización de una inscripción falsa en el registro civil (Gentili, 2021b).

La madre soltera era la figura emblemática de los orígenes de esas niñas y esos niños. Mujeres generalmente jóvenes cuando no adolescentes, que debían afrontar el cuidado de ese bebé en soledad, sin la presencia del padre ni de sus familias, a las que temían decirles que habían quedado embarazadas, incluso cuando las acompañaban al juzgado para la entrega en adopción. Revelando poco sobre ellas en los expedientes, y sólo haciéndolo de manera explícita cuando estaban involucradas mujeres de los sectores populares, los juzgados ofrecían discreción sobre el origen biológico cuando provenía de sectores mejor posicionados (Gentili, 2017 y 2021a).

En esa etapa temprana de la adopción legal en nuestro país, los procesos judiciales hacían convivir y retroalimentaban prácticas formales e informales de adopción existentes. Las decisiones judiciales se sustentaban en una ponderación maleable y negociada de los tres órdenes de la vida familiar en juego –el económico, el normativo y el afectivo–, de la que

resultaba una narrativa que exaltaba sus rasgos cuando se acercaban a los anhelos normativos, suavizaba los que los contradecían, y ocultaba los que develaban las ficciones de clase en las que se asentaban.

Ahora quiero avanzar sobre el universo de las relaciones entre cine y adopción: ¿qué tiene para enseñarnos/mostrarnos/develarnos el cine sobre la historia de la adopción en nuestro país? Esta pregunta me permite poner el foco en lo cultural y en este trabajo quiero pensar de qué modo el cine y la historia social de la familia pueden nutrirse en un proyecto de investigación. Para ello, hago conversar a dos bibliotecas: la historia social y cultural que indagó fuentes cinematográficas y la historia del cine. Con los aportes de ambas analizo un puñado de películas producidas por distintos autores del cine clásico argentino (1933-1955), período escogido para esta instancia de indagación exploratoria por concentrar, en esta primera búsqueda de fuentes, la mayor cantidad de films sobre adopción. Al final de esa doble exploración, bibliográfica y documental, ensayo una pregunta/una idea para abordar la relación entre cine y adopción en la historia argentina.

Dos bibliotecas

Dos bibliotecas o áreas disciplinares están en mi horizonte de exploración bibliográfica: la historia cultural y la historia del cine. En la primera encuentro un enfoque y en la segunda una serie de claves para entender la relación entre cine e historia, entre vida/mundo y representación.

Para la historia social el cine es un objeto cultural que expresa y a la vez moldea imaginarios, sentimientos e ideas socialmente extendidas a través de las cuales fue generada e interpretada la realidad histórica. Así lo sugirió Ferro (1980) cuando propuso pensar al cine como fuente y agente de la historia. En esta clave han sido abordados procesos nodales de la sociedad argentina, como la centralidad del orden familiar en la construcción del orden político durante el primer peronismo (Cosse, 2006), la conciencia de clase de los sectores populares y su filiación política peronista (Karush, 2013) o los anclajes eróticos y emotivos que fraguaron el sentimiento peronista (Acha, 2013), por citar tres trabajos que admiro por el modo en que superaron la mera consideración del cine como reservorio de representaciones sociales, para poner en juego esas representaciones en la explicación de fenómenos más amplios.

Las películas sobre madres solteras de los años treinta a cincuenta, por ejemplo, le permiten a Cosse (2006) comprender qué significaba esa condición para las mujeres, las niñas, los niños y sus padres, y qué trajo de nuevo el peronismo y su proceso de dignificación de los sectores populares. *La ley que olvidaron* (Ferrerya, 1938), *De padre desconocido* (de Zavalía, 1949), *Deshonra* (Tinayre, 1952) y *Guacho* (Demare, 1954) son algunos de los títulos que en esos años denunciaron la injusticia de las discriminaciones sufridas por no haber nacido o traído al mundo a un niño o una niña en el marco de un hogar conyugal, junto con la hipocresía de que el estigma recayera solo sobre los humildes y no sobre los ricos. Ahora bien, esas críticas se dirigían a las exclusiones sociales que producía un orden normativo homogéneo en una sociedad con realidades familiares muy diversas, sin discutir su piedra de toque: la unión conyugal servía para reparar aquello que había generado esa discriminación injusta. Así, el ideal de la familia basada en la unión legal e indisoluble, quedaba en pie en los relatos cinematográfico y en los propios horizontes culturales que ofrecía el peronismo, cuya novedad no fue un cambio en aquel modelo de familia “sino en una mirada que observa a los sujetos ‘desviados’ desde su propia óptica, en un intento por comprenderlos y, al mismo tiempo, corregirlos” (Cosse, 2006, p. 101).

Con un enfoque de historia social y cultural Cosse (2006), Karush (2013) y Acha (2013) abordan un período amplio: 1930-1955. Es el objeto de estudio el que delimita la extensión temporal del análisis y su problematización. Sabemos que la historia supone cambios y continuidades a lo largo de un proceso dinámico, contingente, complejo y no lineal, en el que están involucradas distintas temporalidades, distintos ritmos. Los cambios sociales son más lentos, por ejemplo, que los cambios económicos, y estos que los políticos, aunque no están exentos de momentos de precipitación/aceleración, como ocurrió con la sociedad argentina al arribo del peronismo en 1945, en el marco de una crisis del orden liberal que había precipitado el *crack* de 1929. Es en esos años cuando se alcanzan los consensos necesarios para hacer de la adopción una figura legal y, como veremos más adelante, es ese el período que arroja mayores resultados en mi búsqueda de películas.

La historia del cine, mi segunda biblioteca en el horizonte, reconoce a este momento como el período clásico e industrial, que abre el cine sonoro en 1933 y declina con la crisis de su modo de producción hacia 1955 (España, 2000; Lusnich, 2009; Peña, 2012). En esos años las películas argentinas se exportaban y producían en cantidad, eran una fuente importante de trabajo para elencos artísticos y técnicos, y muchas conseguían ser un éxito de público y ganancias. Esas apuestas económicas, profesionales y artísticas se retroalimentaban con la radio y el teatro, y

se volvieron una práctica sostenida en el tiempo que permitió a sus hacedoras y hacedores dominar el arte de contar historias con imágenes, tiempo y sonidos en movimiento y, al público, emocionarse con ese nuevo lenguaje.

En los temas, las tramas y las clausuras narrativas de las películas de esta época es posible advertir una serie de recursos estéticos y expresivos compartidos, y lo suficientemente estables como para forjar un canon, un modelo. Para Berardi (2021a) se trata del modelo del sentimiento, entendido como un modelo de representación, que tiene en su centro al género melodramático, con su tradicional composición narrativa montada en la oposición entre las fuerzas del bien y del mal, y su apelación a la sensibilidad del espectador y la espectadora a partir de personajes y situaciones en las que puede, de algún modo, verse reconocido/a (Cosse, 2006; Peña, 2012). Un género que no fue excluyente, sino permeable a un cine social y político (Lusnich, 2009), que se expresó con una impronta realista y clasista, que ubicó a los sectores populares del lado bueno, honrado y solidario de la historia en oposición a las clases altas, egoístas, hipócritas e inmorales (Cosse, 2006; Karush, 2013).

Para comprender la construcción de sentidos en lenguaje cinematográfico, la historia del cine analiza temas y tramas narrativas, pero también puntos de giro y desenlaces, géneros, puesta en escena, iluminación y encuadre, escenarios y sistemas de personajes. Esto terminé de entenderlo cuando leí teoría del cine: “¿Qué es el acto de creación?” de Deleuze (2003) y *El cine según Hitchcock* de Truffaut (2020 [1966]). Deleuze conceptualiza algo que Hitchcock y Truffaut expresan a través de experiencias, análisis y anécdotas. El cine es un dominio de creación que se distingue de otros –como la literatura, la historia o la filosofía– por su modo de expresión: el cine expresa ideas en lenguaje cinematográfico, estas ideas pueden provenir de otros dominios, pero hay ideas que solo pueden expresarse en ese lenguaje, que nacen cinematográficas porque se dicen con imágenes, sonidos y tiempo en movimiento.

En la teoría del cine encuentro también un concepto para pensar la relación entre ficción y realidad, el concepto de verosimilitud que propone Aumont (Berardi, 2021b). Aumont aplica al relato cinematográfico lo que Aristóteles pensó para las artes (la poética de su tiempo): lo que está en juego no es lo verdadero ni lo falso, sino lo verosímil, aquello que podría haber sucedido, lo creíble. Lo verosímil en el cine se define en relación a tres dimensiones: la concordancia lógica entre situaciones y desarrollo de personajes, la expresión de ideas y creencias que circulan socialmente, las reglas del género en que se organiza el relato.

Estas lecturas no agotan el horizonte de exploración bibliográfica, pero alcanzan ahora para definir un enfoque y una delimitación temporal, conocer coordenadas de producción y circulación cinematográfica del período, dimensiones en juego en el análisis fílmico y una herramienta conceptual para abordar la relación entre ficción y realidad.

Cinco películas

Mientras leo también busco y miro películas. Comencé armando una lista con las que conocía y preguntándole a dos especialistas que comparten apellido, pero cuyo único parentesco es el mismo amor por el cine: Mario Berardi, con quien tomaba clases de historia del cine; y Pedro Berardi, amigo y colega historiador, la persona que conozco que más sabe de cine argentino: recuerda títulos, personajes, temas y tramas, conoce trayectorias de directores y elencos artísticos, ha leído historia, teoría y crítica de cine. Así armé una lista provisoria de 33 películas de ficción estrenadas entre 1933 y 1985 (cuadro 1). El período que aquí me interesa, 1933-1955, sobresale con 23 títulos.

De ese período elijo un puñado, un poco al azar, un poco al azar y un poco albergando la totalidad del recorte y considerando la diversidad autoral, porque necesito entrar en un contacto más cercano, menos abstracto e imaginado con mi tema de indagación: *El linyera* (Larreta, 1933), *La ley que olvidaron* (Ferreyra, 1938), *Bartolo tenía una flauta* (Botta, 1939), *Un bebé de París* (Romero, 1941), *Sala de guardia* (Demicheli, 1952) y *Mercado de abasto* (Demare, 1955).

Si me concentro en las tramas narrativas, advierto que la adopción puede potenciar la tensión dramática de una historia (*El linyera*) o pasar desapercibida, ser simplemente la encarnación de un personaje y un acontecimiento secundarios que no merecen mayor explicación (*Bartolo tenía una flauta*). Ser una farsa para contentar a un marido con un ferviente deseo de tener un hijo y, a la vez, aquello que ha dado tiempo a que el hijo propio finalmente llegue, algo que solo la comedia torna verosímil (*Un bebé de París*). El consuelo de un padre que ha perdido un hijo, pero solo al precio de una mentira que sostendrá ante su propia familia (*Sala de guardia*). La posibilidad de dar un nombre y un futuro a un hijo ilegítimo, pero también de hacer suya a una mujer que de otro modo nunca lo sería (*Mercado de abasto*).

Cuadro 1: *Listado provisorio de películas de ficción sobre adopción, Argentina 1933-1985.*

	Título	Dirección	Año de estreno
1	El linyera	Enrique Larreta	1933
2	Fuera de la ley	Manuel Romero	1937
3	Sol de primavera	José Agustín Ferreyra	1937
4	La ley que olvidaron	José Agustín Ferreyra	1938
5	Mujeres que trabajan	Manuel Romero	1938
6	Puerta cerrada	John Alton y Luis Saslavsky	1938
7	Bartolo tenía un flauta	Antonio Botta	1939
8	Gente bien	Manuel Romero	1939
9	Y mañana serán hombres	Carlos Borcosque	1939
10	Un bebé de contrabando	Eduardo Morera	1940
11	Un bebé en París	Manuel Romero	1941
12	Bajó un ángel del cielo	Luis César Amadori	1942
13	Los chicos crecen	Carlos Hugo Christensen	1942
14	Su mejor alumno	Lucas Demare	1944
15	Navidad de los pobres	Manuel Romero	1947
16	Arrabalera	Tulio Demicheli	1950

Fuente: elaboración propia en base a Cosse (2006), Guevara (2021) y consultas a los especialistas Mario Berardi y Pedro Berardi.

17	Filomena Marturano	Luis Mottura	1950
18	La niña del gato	Román Viñoly Barreto	1950
19	Con la música en el alma	Luis Bayón Herrera	1951
20	Los sobrinos del zorro	Leo Fleider	1952
21	Sala de guardia	Tulio Demicheli	1952
22	El cura Lorenzo	Augusto César Vatteone	1954
23	Mercado de abasto	Lucas Demare	1955
24	La madrastra	Rodolfo Blasco	1960
25	Alias Gardelito	Lautaro Murúa	1961
26	Los inconstantes	Rodolfo Kuhn	1963
27	Crónica de un niño solo	Leonardo Favio	1965
28	Al diablo con este cura	Carlos Rinaldi	1967
29	Maternidad sin hombres	Carlos Rinaldi	1968
30	El dependiente	Leonardo Favio	1969
31	Minguito Tinguítela, papá	Enrique Dawi	1974
32	Qué linda es mi familia	Palito Ortega	1980
33	La historia oficial	Luis Puenzo	1985

En ese universo simbólico múltiple la adopción es un asunto que las personas resuelven a su arbitrio, incluso cuando la trama involucra al personal de una institución pública, como en *Sala de guardia* y *Un bebé de París*, donde una médica y un médico entregan a los recién nacidos. Para que esas entregas sean verosímiles, no requieren de formalidades ni papeles. La única película donde esa formalidad se vislumbra es *Mercado de abasto* y se trata de una

formalidad ambigua: el casamiento con la madre hace automáticamente al personaje, padre del niño: "¿Hace falta algo más? –le pregunta Lorenzo al hombre que sostiene un libro de actas. No señor. ¿Ya estoy casado con ella y el chico heredará todo? Sí señor. Entonces puedo morir en paz (Demare, 1955, 51' 11").

Entre esas películas se destaca *La ley que olvidaron* (1938). Junto a *Ayúdame a vivir* (1936) y *Besos brujos* (1937) conforma la trilogía de José Agustín Ferreyra para Libertad Lamarque con la que el cine argentino conquistó el mercado hispanoparlante (Peña, 2012). La película comienza como una comedia, con una velocidad notable de situaciones en las que el humor se mezcla con detalles sórdidos, y se vuelve un melodrama con final feliz. La historia se cuenta a través de tres formas de crianza. La de María, la protagonista: una huérfana que desde "muy chiquita" queda a cargo de Doña Petronila –viuda dueña de una casa de pensión– y ahora es la "mucama"/"recogida" de la familia; una joven tierna, buena, inocente y valiente. La de Belena, una joven que asiste a conferencias y está de novia con Carlos, un estudiante universitario, hermana de Hermelinda e hija de Doña Petronila, viuda dueña de una casa de pensión. Y la de Pochita, hija de Belena y su novio, nacida en una clínica de Córdoba "donde guardan total reserva", que la familia entrega a María para que la cuide "como si fuera suya" y quede oculto, así, el "desliz" de Benela (Ferreyra, 1938, 19' 06"). "Así que ya sabés, mañana tendrás una nena a cuidar como si fueras la madre" –le dice Doña Petronila. "¿Una nena? ¿Es para mí?" –pregunta María con ilusión y asombro. "Claro, tontita, para vos" – le responde Hermelinda. "Como si fuera tuya. Y cuidadito con decirle una palabra a nadie" – concluye Doña Petronila (20' 50"). María se queda sola en el cuarto, saca una muñeca debajo de su cama, le canta una canción de cuna y un recién nacido aparece en sus brazos.

Ferreyra no solo interpela al espectador y a la espectadora a través de diálogos y personajes. También recurre a ambientes y objetos claramente reconocibles, y a ciertos códigos convencionales, de comprensión simple, no intelectualizada, que transmiten sentidos sobre los personajes y sus circunstancias: la niña ocupa el lugar de la muñeca y la maternidad es una extensión de los juegos de infancia. Como el cielo y el infierno en la imaginería católica, la escalera de la casa de pensión conecta lo que está arriba, los sentimientos genuinos e inocentes de la protagonista, con lo que está abajo, la hipocresía de la sala, escenario del cotilleo y la farsa familiar. Con sus pensionistas como audiencia, Doña Petronila venera el retrato de su difunto marido que preside la sala en traje militar. En boca de la viuda, una vez es capitán, otra general, coronel o comandante. Lo cierto es que no ha dejado herencia por jugarse todo a la quiniela y mientras Doña Petronila inventa su prosapia familiar, Belindo, un pensionista, espía el cotilleo

de la sala por dos agujeros en los ojos del retrato; Belindo es el personaje cómico, que baja de culo por la baranda de la escalera, estalla contra el piso la maceta que corona el tramo final y nos hace reír de la comedia familiar.

Objetos y ambientes también anticipan lo que está por pasar en la historia. Es de noche. María ve a Belena subir al auto de su novio Carlos desde la ventana de su cuarto, cierra los postigos y se desviste. La cámara la toma desde los pies, en planos cortos y fragmentados. Vemos que se quita las medias y se acuesta. La cámara sube y María besa con el dedo la foto de Alberto, el pensionista que ama. Apaga la luz y se duerme. Un acto de intimidad cotidiana en una escena de sensualidad inocente anticipa la madre virgen de la historia. La secuencia sigue hacia las otras habitaciones donde los pensionistas descansan y llega a la habitación vacía de Belena. La luz de la calle entra por la ventana, refleja sombras sobre la cama y la banda sonora se llena de instrumentos de viento en tonos graves y acentuados. La cámara se detiene en un jarrón de flores que se convierte en la frapera con champán sobre la mesa de la boîte donde están Belena y su novio. La misma frapera que en otro fundido encadenado será el balde con el que María limpie los pisos la mañana siguiente, cuando la madre reproche a Belena sus salidas nocturnas y la hija le anuncie que ya es tarde: el rostro grave de una y abatido de la otra nos revelan que Belena está embarazada.

Esa secuencia anticipa el giro dramático de la historia. La familia ha podido ocultar el desliz de Belena, pero María está en boca del vecindario: “esa mosquita muerta” (24' 59"). La noche del compromiso de Belena y Carlos, María se entera que una vez casados se quedarán con la niña: no lo duda un segundo y se va con la beba, por lo que será detenida y juzgada por “secuestro”. En esos nuevos escenarios, la cárcel y el tribunal, la película plantea la pregunta que está en el nudo de la historia: ¿quién es la verdadera madre de Pochita? En su defensa, María explica que “cualquier madre a quien pretendieran robar su hijo haría lo mismo. Porque es mi hija, yo la he criado” (56' 30"). Pero a María también la defiende Alberto, que ha terminado convenientemente su carrera de abogacía:

la actitud de mi defendida, lejos de constituir delito, denuncia en ella una elevación de sentimientos que no ha demostrado tener quien dio a luz a la menor puesto que la alejó del calor de su ternura y de la caridad de su espíritu. Por egoístas, o por equivocadas razones sociales. Excelentísima cámara: la verdadera madre es quien le dio su amor, su protección moral, su vida (57' 37").

El fiscal replica que la ley no hace distinciones morales ni filosóficas y Alberto le retruca: “la ley que rige la vida de las almas no está escrita excelentísima cámara. La ley del corazón, esa es la ley que olvidaron y que solo Dios dicta en cada caso” (58' 07”).

El veredicto es absolutorio: María saldrá en libertad, pero no volverá con la niña, porque “la tenencia no es competencia del tribunal”. La secuencia termina con una sala de audiencias vacía en la que entra Pochita buscando a María y Belena buscando a la niña: “quiero ir con mamá”, le dice Pochita. Será justamente ella, la niña y no la justicia, quien finalmente resuelva el conflicto medular de la trama. Pochita está enferma, hace cinco días que no duerme y el médico explica que para salvarla es necesario “un remedio que no hay en la farmacia y que tampoco existe en los libros: necesitamos a esa madre que pide” (62' 56”). María vuelve y la niña se cura. Al final las vemos aprendiendo a escribir, mientras la familia sonriente las mira del otro lado de la puerta.



Imágenes 1 y 2: Ferreyra, A. (Dir.) (1938). *La ley que olvidaron* [largometraje de ficción]. Argentina: Side.

Belena en primer plano y Carlos detrás, Hermelinda y Doña Petronila con la mano en el rostro.
La familia feliz viendo a Pochita y María aprendiendo a escribir.

Una no sabe si ese final no es un final de fantasía, de cuento de hadas, que solo una niña podría imaginar. Pero esas tres formas de crianza que la película escenifica tocan puntos sensibles de la irrupción de la adopción como figura legal. A diez años de su estreno, en los debates legislativos de 1948 se presentó a la adopción como un antídoto contra formas de crianza como las de María, la sirvienta/la criada, que colocaban a niños y niñas en posiciones desventajosas dentro de la familia. El hijo adoptivo, la hija adoptiva debían ser tratados como si fueran propios; era el amor y el afecto los que hacían de ése un verdadero vínculo de familia. Ese vínculo solo podía existir legalmente entre quienes no tuvieran hijos o hijas y solo unía a quien era adoptado o adoptada con sus adoptantes (no con colaterales ni ascendentes) y que no cortaría la relación con la familia de origen, por considerarse que el hombre no podía desarmar algo que la naturaleza había creado. En otras palabras, en la definición de la adopción como figura legal, ese lazo que según la película era creado por la ley del corazón, injustamente olvidada, solo sería admisible cuando no pusiera en juego a la familia legítima. En esa clave, aunque un tanto especulativa, el final de la película parece menos fantasioso.

Cada una de estas películas nos dice algo sobre la adopción, pero solo en una, *Sala de guardia*, y en boca de una médica, la adopción es nombrada de esa manera: “adopción”. Quizás sea una mera casualidad, pero ¿si no lo fuera?

Una pregunta

¿Será acaso la adopción una invención del Estado? No una invención en el sentido proyectivo, iluminado y regulatorio. Invención en el sentido de emergente/cristalización que produce el encuentro del Estado con las realidades familiares. Cuando digo “el Estado” pienso en sus agentes concretos, de carne y hueso, como la médica protagonista de la película y de la entrega de un recién nacido en *Sala de guardia*. Aquello que en el universo de las prácticas familiares no merece distinciones ni adjetivos –“es mi hija, yo la crié”, dirá María en su defensa ante la acusación del fiscal– adquiere distinciones y adjetivos por efecto de la intervención del Estado. ¿Cómo y con qué sentidos viejas prácticas que no siempre se asociaban/comprendían en términos de adopción dieron paso a cierta cristalización/emergencia de la adopción en sentido más preciso?

El ejercicio metodológico al que dediqué este artículo me revela que el cine es una fuente imprescindible para resolver la dualidad característica de la adopción que, en tanto término y

noción, es ambigua, ha sido desplazada durante muchos años del ordenamiento jurídico y tiene expresión en prácticas familiares/sociales en las que significa muchas cosas.

Este ejercicio partió de una inquietud por conocer qué puede enseñarnos el cine sobre la historia de la adopción en nuestro país. Con esa curiosidad entre manos emprendí dos recorridos de exploración: el bibliográfico y el documental. Del primero resultó el cruce entre dos acercamientos disciplinares al fenómeno cinematográfico. La historia social y cultural me ofreció un enfoque: el de pensar al cine no como un mero reservorio de representaciones, sino como un objeto de la cultura capaz de expresar y a la vez moldear imaginarios y repertorios culturales en la mediana y en la larga duración, esto es, a través de dinámicas que podemos advertir en fragmentos temporales de varias décadas. La historia y la teoría del cine me mostraron coordinadas claves para ensayar un análisis situado y contextual de la producción cinematográfica, para advertir que si deseo entender la producción de sentidos en lenguaje audiovisual, necesito conocer modos de producción y circulación de las películas, pero también, y especialmente, la diversidad de elementos/dimensiones con que se expresan ideas en dicho lenguaje.

La exploración documental, por su parte, me reveló que el análisis de las ideas que se expresan en lenguaje cinematográfico es tan desafiante como estimulante. No solo porque he encontrado un corpus extenso de películas sobre la adopción que recorre por completo la historia del cine sonoro del siglo XX, y mi búsqueda aún no está agotada; también porque un análisis exploratorio de algunas películas resulta particularmente prometedor: en ese fragmento temporal en que el cine se volvía una pasión de multitudes y la adopción ganaba los consensos necesarios para ser legalmente reconocida, las películas muestran la diversidad social y simbólica de esta práctica. Creo que hay mucho del término en su categoría nativa que es clave para entender su historia y que el cine es una fuente ineludible para ello porque me permite explorar al mismo tiempo los repertorios culturales y la verosimilitud de ciertas prácticas y situaciones, para entender, de ese modo, tanto lo simbólico como las prácticas de la adopción.

Y así, partiendo de una inquietud, buscando lecturas y fuentes, haciendo algunos ejercicios de análisis y divirtiéndome mucho mientras tanto, me voy de este artículo con un problema de investigación pensado en el cruce entre historia y cine, con el que intentaré conocer cosas nuevas sobre ese fragmento del mundo tan apasionante y enigmático que es la historia de la adopción.

Bibliografía

- Acha, O. (2013). *Crónica sentimental de la Argentina peronista. Sexo, inconsciente e ideología, 1945-1955*. Prometeo.
- Berardi, M. (2021a). El cine del sentimiento (años 40 y 50) [clase]. *Capacitación Universitaria Extracurricular Cine Argentino: ficción y realidad*. Facultad de Filosofía y Letras UBA y Sholem.
- Berardi, M. (2021b). El 'nuevo cine' (los años 60) [clase]. *Capacitación Universitaria Extracurricular Cine Argentino: ficción y realidad*. Facultad de Filosofía y Letras UBA y Sholem.
- Cosse, I. (2006). *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar, 1946-1955*. Fondo de Cultura Económica y Universidad de San Andrés.
- Deleuze, G. (2003). ¿Qué es el acto de creación? [conferencia Fundación FEMIS (1987)] (B. Prezioso, trad.). *Tramas. Programa de cooperación y confrontación de artistas*.
- España, C. (2000). El modelo institucional. En C. España (Dir.), *Cine argentino: industria y clasicismo, 1933-1956*, Vol. I. Fondo Nacional de las Artes.
- Ferro, M. (1980). *Cine e historia*. Gustavo Gili.
- Gentili, A. (2017). Relatos judiciales, Estado y sociedad: orígenes familiares de niños adoptados en Córdoba en los sesenta. *Población y Sociedad. Revista de Estudios Sociales*, 24(2), pp. 95-127. <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/pys/issue/view/267>.
- Gentili, A. (2021a). Adoption and Family Origins in Argentina in the Sixties. *Histoire de l'adoption. I. Formes adoptives (xvi-xx siècles)it. Annales de Démographie Historique*, 1(141), pp. 161-180. <https://www.cairn.info/revue-Annales-de-demographie-historique-2021-1.htm>.
- Gentili, A. (2021b). ¿Quiénes pueden adoptar? Jerarquías sociales en las valoraciones judiciales de Córdoba en los años sesenta. En I. Cosse (Comp.), *Familias e infancias en la historia contemporánea. Jerarquías de clase, género y edad en Argentina* (pp. 229-274). Eduvim.

- Gesteira, S. (2013). *Buscando el origen. Sentidos sobre la filiación y el parentesco en la organización Raíz Natal "Por el Derecho a la Identidad Biológica"* [tesis de maestría en Antropología Social, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires]. Argentina.
- Guevara, M. E. (2021). Imágenes de infancia en el cine clásico argentino (1933-1956) [ponencia]. LASA 2021/ Crisis global, desigualdades y centralidad de la vida. Congreso Virtual de la Asociación de Estudios Latinoamericanos.
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Ariel.
- Lusnich, A. L. (2009). Introducción. Orígenes y desarrollo histórico del cine político y social en Argentina. En A. L. Lusnich y P. Piedras (Eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)* (pp. 25-41). Nueva Librería.
- Peña, F. (2012). *Cien años de cine argentino*. Biblos y Fundación Osde.
- Truffaut, F. (2020 [1966]). *El cine según Hitchcock*. Alianza.
- Vianna, A. (2010). Derechos, moralidades y desigualdades. Consideraciones acerca de procesos de guarda de niños. En C. Villalta (Comp.), *Infancia, justicia y derechos humanos* (pp. 21-72). Universidad Nacional de Quilmes.
- Villalta, C. (2012). *Entregas y secuestros. El rol del Estado en la apropiación de niños*. Editores del Puerto y CELS.

Filmografía

- Larreta, E. (Dir.) (1933). *El linyera* [largometraje de ficción]. Argentina.
- Ferreira, J. A. (Dir.) (1938). *La ley que olvidaron* [largometraje de ficción]. Argentina: Side.

Botta, A. (Dir.) (1939). *Bartolo tenía una flauta* [largometraje de ficción]. Argentina: Corporación Cinematográfica Argentina.

Romero, M. (Dir.) (1941). *Un bebé de París* [largometraje de ficción]. Argentina: Lumiton.

Demicheli, T. (Dir.) (1952). *Sala de guardia* [largometraje de ficción]. Argentina: Horizonte.

Demare, L. (Dir.) (1955). *Mercado de abasto* [largometraje de ficción]. Argentina: Artistas Argentinos Asociado

Cómo citar este artículo:

Gentili, A. (2023). Adopción y cine en la historia argentina. Un ejercicio metodológico. *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41461>.

Arte y políticas culturales en Santa Fe. El Museo “Rosa Galisteo de Rodríguez” (1922-1943)

*Art and cultural policies in Santa Fe.
The “Rosa Galisteo de Rodríguez” Museum (1922-1943)*

Juan Cruz Giménez

Universidad Nacional del Litoral
Facultad de Humanidades y Ciencias,
Dpto. Historia
Centro de Estudios de los Discursos
Sociales
Santa Fe, Argentina
cruzjuan74@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6292-9128>

Juan Bautista Walpen

Universidad Nacional del Litoral
Facultad de Humanidades y Ciencias,
Dpto. Historia
Museo Provincial de Bellas Artes Rosa
G. de Rodríguez
Santa Fe, Argentina
jbwalpen@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7695-1027>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/w6pru4b4r>

Resumen

Las dos primeras décadas del siglo XX son fundamentales para comprender los distintos procesos de institucionalización del campo artístico en Argentina. A diferencia de lo ocurrido en otros casos, el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez permite analizar una dinámica que se materializó de forma particular: un miembro de la elite social y política santafesina –el doctor Martín Rodríguez Galisteo– fue quien construyó y realizó la donación del museo al Estado provincial y con posterioridad comenzó el proceso de institucionalización del campo artístico en la ciudad y provincia.

Hacer inteligible este proceso de institucionalización del museo (en adelante MRGR) y de un campo artístico en la ciudad implica indagar sobre dos cuestiones. Una es el devenir institucional del MRGR, para lo cual hemos elegido tres aspectos que consideramos ejes vertebradores, tanto por su centralidad en la historia institucional como por la disponibilidad de fuentes al respecto, a saber: el Salón Anual, la figura de Horacio Caillet Bois y la ampliación edilicia ocurrida entre 1936 y 1943 (inaugurada en 1944). Por otro lado, encontramos una entidad cuyo rol como actor político-cultural es ineludible: la Comisión Provincial de Bellas Artes. Entidad que no puede ser entendida sin el museo y viceversa.

Palabras clave

Museo, campo artístico, institucionalización, políticas culturales, redes.

Abstract

The first two decades of the 20th century are essential to understand the different processes of institutionalization of the artistic field in Argentina. Unlike many other cases, the history of the Museum of Fine Arts in Santa Fe, Rosa Galisteo de Rodríguez, allows us to analyze the particular way in which it was carried out. A political member of the local society, Mr. Martín Rodríguez Galisteo, built the museum and then donated it to the local government. In this way the process of institutionalization of the artistic field started in the city and in the province as well.

To understand these two processes, the one carried out by the museum and the one in the city, two issues should be considered. One is the institutional development of the museum; for which three important aspects should be taken as backbones (for their importance in history and for the amount of sources available as well). They are: The Annual Art Show, the presence of Mr. Horacio Caillet Bois and the building extension between 1936 y 1943 (finished in 1944).

On the other hand, we should mention and take into account an institution which cultural and political role is undeniable, the Fine Arts Commission of the province, which cannot be fully understood without the museum and vice versa.

Key words

Museum, artistic field, institutionalization, cultural policies, networks.

Las dos primeras décadas del siglo XX son fundamentales para comprender los distintos procesos de institucionalización del campo artístico en Argentina, ya sea en escala nacional o en escalas provinciales. La emergencia institucional de los casos del Museo Nacional de Bellas Artes y del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario (Príncipe, 2020) estuvo caracterizada por constituir un lento proceso en el cual las inauguraciones de museos como espacios diferenciados de circulación y consumo del arte fueron el resultado cúlmine de un largo devenir de conformación y estabilización de asociaciones de artistas o comisiones de Bellas Artes. En el caso de Córdoba se requiere pensar en tramas más diversas, ya que se asistió a una transformación del Museo Politécnico en Museo de Bellas Artes (Agüero, 2009). El Museo Provincial de Bellas Artes de Paraná tuvo cinco sedes hasta lograr su actual emplazamiento (Musich y Spahn, 2020).

El presente artículo tiene como objeto de estudio el caso del museo provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez y su organización inicial. Entendemos que en Santa Fe es posible analizar una dinámica que se materializó de forma diferente a las otras experiencias provinciales arriba mencionadas, a saber: el MRGR fue construido e inaugurado por un miembro de la elite política santafesina –el doctor Martín Rodríguez Galisteo– que luego realizó la donación del edificio al Estado provincial. Con posterioridad a ello comenzó el proceso de institucionalización del campo artístico en la ciudad y provincia.

El museo: contexto social y político de emergencia

No se puede entender la fundación del MRGR sin considerarla, en el mediano plazo, como parte de las activaciones de la administración radical en tanto cultura política en la provincia de Enrique Mosca a partir de 1920 (Berstein, 1992, 1998; Sirinelli, 1992; Pérez Ledesma y Sierra, 2010). La administración de Mosca forma parte de los dieciocho años ininterrumpidos de gobiernos radicales que se sucedieron en la provincia entre 1912 y 1930.

La provincia de Santa Fe se convirtió en el primer distrito electoral en el que se aplicaron los nuevos dispositivos legales surgidos de la empresa reformista que impulsó un sector de la elite dirigente encabezado por el presidente Roque Saenz Peña (Carrizo y Giménez, 2017, p. 267).

El complejo y diverso proceso de ampliación democrática inaugurado en 1912 determinó con precisión los ensayos institucionales que en materia cultural las administraciones radicales activaron sobre todo en las dos ciudades con mayor concentración poblacional: Santa Fe y Rosario. Estas dos ciudades, se presentaban como conjuntos urbanos que condensaban demandas de nuevos espacios culturales, consumo de masas y representaciones propias de la modernidad (Rubinzal, 2020, 2022). Allí había espacios físicos culturales, en donde agentes sociales interactuaban "...para que un tipo particular de objetos simbólicos se produzca, circule y se consuma..." (Burucúa, 2010, p. 18). Lo mencionado no es más que el reflejo del marcado dinamismo de la estructura social santafesina, en cuyo imaginario social las distintas formas de expresión artísticas ocupaban un lugar de relevancia.

Es en este contexto particular en donde se debe interpretar la génesis del MRGR. Esta ocurrió por medio de la iniciativa de un particular, miembro de la élite social y política de la ciudad, de extracción radical, el Dr. Martín Rodríguez, cuyo "...gesto intenta llenar la única carencia que parece aquejar a la provincia" (Constantín, 1999, p. 88). Mediante la Cámara de Diputados de la provincia de Santa Fe, Rodríguez elevó al gobernador de la provincia una nota, fechada el 19 de mayo de 1920, en donde lleva a cabo una donación al Estado provincial. Allí manifestaba:

Tengo el honor de poner en conocimiento de V. E. que he hecho construir en la calle 4 de Enero, con frente a la Plaza Pringles, un edificio destinado a Museo y Biblioteca con el propósito de donarlo a la Provincia y en recuerdo a la memoria de mi madre, doña Rosa Galisteo de Rodríguez, fallecida el 5 de diciembre de 1890.

La donación la haré con las condiciones siguientes:

- 1.º - El edificio no podrá tener otro propósito que el de Museo y Biblioteca.
- 2.º - Deberá llevar, en todo tiempo, el nombre de "Rosa Galisteo de Rodríguez".

Desearía, además, que en el presupuesto de cada año figurara una partida que sería fijada por el Poder Ejecutivo y de la que se destinará por lo menos el 50% a la adquisición de obras de artistas argentinos nativos; que el nombramiento el primer Directorio y de los sucesivos recaiga en un ciudadano argentino nativo, y que el poder Ejecutivo nombrará una comisión

ad-honorem encargada de la adquisición de obras de arte, la que determinará, también, si las que fueren donadas merecen figurar en la sala del Museo.

El no cumplimiento de las cláusulas 1ª y 2ª dejará sin efecto la donación.

Manifiesto por último a V. E. que estoy dispuesto a escriturar y hacer entrega del edificio en el momento en que se me indique.

Saludo a V. E. con mi más distinguida consideración (Catálogos Salón Anual MPBA Rosa Galisteo de Rodríguez. Tomo I, año 1925, p. 6).

Consciente del impacto político de la iniciativa, el gobernador de la provincia, el radical Enrique M. Mosca, emitió un decreto –a través del Ministerio de Instrucción Pública y Agricultura– en el que se acepta el donativo, se inscribe en la órbita del Estado dicho edificio y se asume la responsabilidad por su conservación y funcionamiento. “Que el Museo y la Biblioteca son instituciones propulsoras de la Educación, en cuyo ambiente surgen o pueden surgir, vocaciones benéficas para desarrollar aptitudes que permita corregir o perfeccionar los procedimientos de la vida individual y colectiva” (Decreto s/n, 1920).

Desde el Ministerio de Instrucción Pública y Agricultura, el ministro Agustín Araya agradeció la donación apelando a la importancia del nuevo museo “...en la obra constructiva de todo Gobierno amante del progreso de las instituciones culturales” (Catálogos Salón Anual MPBA Rosa Galisteo de Rodríguez. Tomo I, año 1925, p. 12). Los últimos pasos del proceso de donación se dieron en el ámbito legislativo: la Ley N° 2018 de 1921 aprobó el decreto del Poder Ejecutivo –que aceptaba el donativo de Rodríguez Galisteo–, estableció los cargos para que el museo funcione –salarios incluidos– y autorizó al gobierno provincial a “invertir” hasta \$10.000 pesos en moneda nacional, por año, para adquirir obras.

El momento inaugural: 1922

La inauguración y apertura al público del edificio ocurrió el 25 de mayo de 1922. Este acontecimiento se "...convierte en un objeto de enorme potencialidad para la interpretación cultural" (Gorelik en Agüero, 2009, p. 12) ya que nos permite la recomposición de una compleja interacción entre los mundos del arte, la política y lo social. Esa tarde presidieron el acto el gobernador de la provincia, algunos de sus ministros, el intendente de la ciudad, Pedro Gómez Cello, el donante del museo y su primer director, Horacio Caillet Bois. Si bien la inauguración no fue un acto abierto a todo público –se requería invitación para ingresar– la expectativa generada por el evento congregó a una masiva presencia de la ciudadanía sobre la calle 4 de enero (tal como se aprecia en la imagen 1). Esto nos permite observar el hecho como una puesta en escena de las elites que "...ganaban también en el sentido de la representación social" (Aguero, 2009, p. 15). La fecha elegida no fue al azar; esta posee un alto contenido simbólico. Subyace aquí la

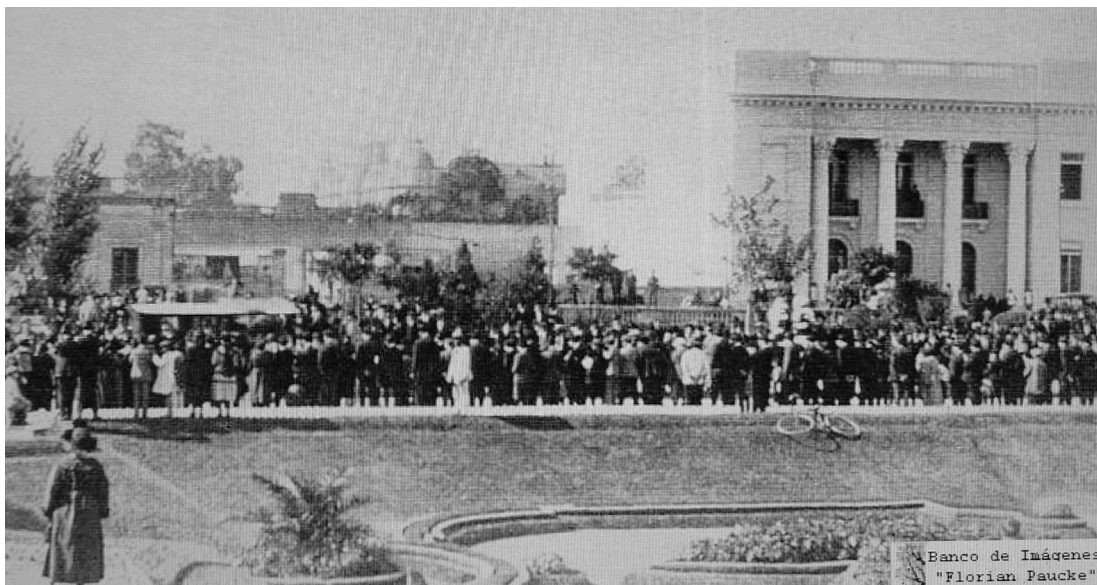


Imagen 1: Ministerio de Gobierno, Justicia y Culto. Sistema provincial de archivo. Provincia de Santa Fe (s. d.).

idea de mito fundante (Hobsbawn, 2002. p. 38) de la Revolución de Mayo como momento fundacional. "El Museo actúa como aglutinador en función también del pasado" (Constantín, 1999, p. 88). Así planteado, el 25 de mayo de 1922 se conmemoraba un aniversario más del nacimiento de la patria y, a su vez, se dio nacimiento al campo artístico en Santa Fe.

Consolidación del museo, institucionalización del campo artístico y políticas culturales

Hacer inteligible este proceso de institucionalización del museo y de un campo artístico en la ciudad implica indagar sobre dos cuestiones. Por un lado, la historia institucional del MRGR y, por el otro, el rol de la Comisión Provincial de Bellas Artes (en adelante CPBA) como un actor político-cultural ineludible. Entidad que no puede ser entendida sin el museo y viceversa.

La historia institucional del MRGR será aquí analizada desde tres aspectos que consideramos ejes vertebradores, tanto por su centralidad como por la disponibilidad de fuentes: el Salón Anual, la figura de Horacio Caillet Bois y la ampliación edilicia ocurrida entre 1936 y 1943 (inaugurada en 1944).

El Salón Anual

"Con el Museo nació el Salón, en 1922. Hubo en el origen de ambos una recíproca relación causa efecto y, posteriormente, una íntima identidad de propósitos que prácticamente los confundió en una misma entidad" (Catálogos Salón Anual MPBA Rosa Galisteo de Rodríguez. Tomo I, año 1948).

La apertura del MRGR se llevó a cabo con la realización del primer Salón Anual. Entendemos al museo "...como una institución central en el campo artístico..." (Gluzman, 2019, p. 81) y a la realización de los salones como espacios y momentos estratégicos –a la vez que inaugural en este caso– de visibilidad, legitimación y reconocimiento público de un campo artístico en construcción que carecía, hasta el momento, de canales de expresión. Por su dinámica de funcionamiento "...no sólo fue un evento de impacto local. Sin dudas, la organización del Salón

Anual movilizaba personas y obras con destino a Santa Fe” (Gluzman, 2019, p. 88), lo cual posicionaba al MRGR y a la ciudad a nivel nacional. Esto permitió el contacto y la presencia de artistas y personajes con trayectoria y reconocimiento, y estableció un circuito de circulación de coordenadas más amplias.

Como ejemplo de ello destacamos la presencia de los *marchands* Federico Müller y de Victor Torrini; este último, además de representante de artistas, era “...encargado de la organización exterior de nuestro Salón y del de Rosario...”(Actas Comisión Provincial de Bellas Artes, Libro I, año 1929). Tras su muerte en 1929, lo sucedió su antiguo colaborador, Juan Crispín, quien quedó a cargo de las gestiones del Salón en Buenos Aires. El hecho de que la CPBA contara con un representante del Salón en Buenos Aires, nos habla a las claras de la relevancia de este evento en la escena a escala nacional y de la importancia del museo en ese circuito amplio de instituciones, galerías, *marchands* y prensa de la época que excedía los límites de la ciudad y la provincia.

La lectura de los catálogos del Salón Anual permite establecer una periodización también aplicable a la vida institucional del MRGR. De 1922 a 1930 hubo una etapa inicial, en la que se realizaron todos los esfuerzos para su afianzamiento institucional. De 1930 en adelante hubo una etapa de consolidación y expansión, con un Salón ya arraigado que marcó la agenda anual del museo, que ya para el comienzo de esa década se había convertido en un “...espacio oficial de legitimación y prestigio...” (Herrera, 2014, p. 56).

En la etapa inicial (1922-1930), la realización del Salón Anual no fue ajena a los vaivenes económicos que padeció la Comisión Provincial de Bellas Artes –sobre la cual más adelante nos detendremos–: “Éstos certámenes anuales, que se iniciaron coincidentemente con la entrega del edificio a la provincia por el Dr. Martín Rodríguez Galisteo, sólo fueron interrumpidos en 1923 y 1926, por falta absoluta de medios para realizarlo” (Catálogos Salón Anual MPBA Rosa Galisteo de Rodríguez. Tomo I, año 1933).

El primer Salón “...no se trató de un salón abierto a los envíos de artistas argentinos o residentes en el país, sino de una modalidad peculiar, escogida para inaugurar el Museo” (Gluzman, 2019, p. 83). En el catálogo, solo se menciona el listado de obras y artistas participantes, muchas de las cuales habían sido donadas junto con el edificio. A partir del segundo catálogo (1924) el Salón cambia de nombre, pasando a ser II Salón de Invierno y aparece por primera vez –hasta su disolución en 1948– la CPBA. En la tercera edición realizada en el año 1925 se vuelve a la

denominación "Salón Anual" (imagen 2) y aparecen las categorías participantes, a saber: Pintura, Escultura y Arquitectura. Al interior del catálogo se encuentra un prefacio escrito por el director Horacio Caillet Bois, fotos de las autoridades provinciales (incluida de la del exgobernador Mosca), imágenes del donante y su madre, junto a copias de actas y decretos inherentes a los actos administrativos y legislativos que hicieron efectiva la donación del museo. Allí también se presenta una reproducción de cada obra participante, que resulta en una imponente publicación de 145 páginas. Lo mismo ocurrió en 1927 con el IV Salón Anual cuya publicación se extiende a 155 páginas.

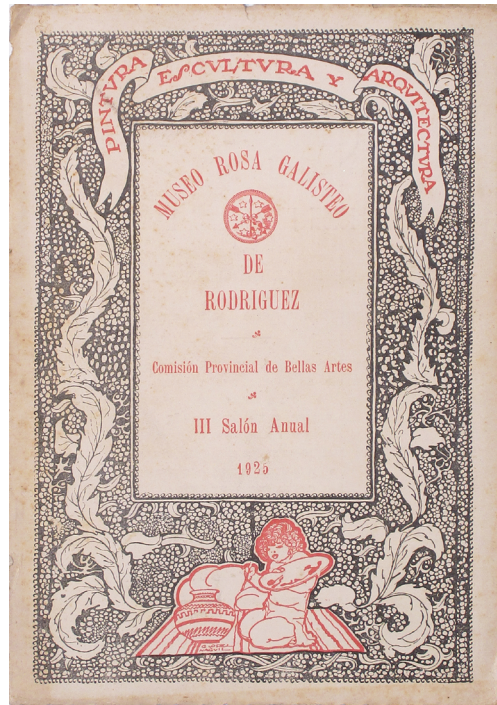


Imagen 2: Biblioteca Museo Provincial de Bellas Artes Rosa G. de Rodríguez (1925). Portada III° Salón Anual MRGR.

La edición 1928 ofrece un panorama distinto ya que está determinada por el deceso de Martín Rodríguez Galisteo. En el catálogo se hace mención a las autoridades provinciales, pero no se publican los nombres de los artistas y obras participantes. Esta edición se concentra en emotivos homenajes y evocaciones a la figura de Rodríguez, y se reproducen los planos del edificio. El Salón del año 1929 contó con la particularidad de que participaron –en forma conjunta a las obras que habían sido aceptadas para el Salón– obras enviadas por la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores de Buenos Aires. Este hecho evidencia la capacidad del museo de establecer fluidas relaciones con instituciones, entidades o asociaciones existentes.

A partir de 1930 se abre otra etapa tanto para el Salón y el MRGR, como para el campo artístico en la ciudad y en la provincia. “El vibrante panorama artístico de la ciudad y la fuerte política de adquisiciones del Museo no pasaron desapercibidas a nivel nacional. Los Salones Anuales han sido la expresión más acabada de su envergadura” (Gluzman, 2019, p. 89). A partir de 1930 encontramos al MRGR con un Salón consolidado que estructura la cada vez más compleja agenda anual de actividades y que posee un nivel de presencia, alcance y repercusión a escala nacional difícil de imaginar ocho años antes. Son tres aspectos novedosos que podemos observar en esta etapa: el premio adquisición, la publicación del Reglamento para participar del Salón y la presencia de la figura del “invitado de honor” (a partir de 1931).

Desde la edición de 1930 el primer premio adquisición –el cual sigue hasta la fecha– comienza a adquirir algunas particularidades interesantes de destacar. Desde ese año la distinción se otorga mediante un decreto del gobernador que determina “Que el estímulo de la producción artística es materia de buena gestión administrativa, en cuanto propende (...) al progreso del Estado” (Decreto N° 364, 1930). Al mismo tiempo, dicha edición puede ser analizada como un acto que jalonó los comienzos del coleccionismo estatal y reestructuró el modo de incorporar obras a la colección del museo ya que, hasta ese momento, se lo hacía por donaciones o compras de la CPBA. En este marco se establecen dos premios “Adquisición”: uno para el Rosa Galisteo y otro para el Castagnino –Museo Municipal de Rosario, sin sede propia en ese momento– (al respecto leer Príncipe, 2020).

Un segundo elemento a destacar de la edición de 1930 es la presentación del reglamento del Salón. Se trata de un evento que se complejizaba en su realización y alcance e incorporaba la figura de un premio adquisición dada “...la necesidad de regular mejor su funcionamiento” (Herrera, 2014, p. 56). En 1931 el reglamento contempla dos premios adquisición: uno para la categoría Pintura y otro para Escultura. Arquitectura es reemplazada por la categoría Grabado.

Por último, la presencia de un invitado de honor habla de un campo artístico como esfera relativamente autónoma –donde ya encontramos artistas de renombre y prestigio, trayectoria y carrera– y, al mismo tiempo, de un museo que comenzaba a ampliar su agenda y su radio de acción. El primero fue Benito Quinquela Martín (Buenos Aires 1890-1977), pintor y muralista argentino, uno de los principales miembros del grupo de pintores de La Boca que, una vez finalizado el Salón, realizó una muestra individual con una importante publicación impresa. De esta manera, se diversificaba la propuesta cultural y de actividades del MRGR.

Hasta 1933 los catálogos eran prologados por el director del museo. De 1934 a 1940 el contenido de dicha publicación se limitó a los reglamentos de participación y de los premios adquisición (con las distinciones y los cambios agregados según cada edición). En 1941 los catálogos volvieron a contar con un prólogo o prefacio del director.

Caillet Bois

El segundo punto a tener en cuenta es la figura de Horacio Caillet Bois (imagen 3), director del MRGR desde 1922 hasta 1958. Su relación con Martín Rodríguez Galisteo, sin embargo, precedía al museo y puede inscribirse en una espesa red de tramas sociales en donde conflúan lo social, lo cultural y lo político. Ambos formaban parte de la comisión que intervino la provincia de Santiago del Estero por orden del presidente radical Hipólito Yrigoyen en 1919, siendo Martín Rodríguez Galisteo interventor y Caillet Bois, auxiliar. En 1922, una vez inaugurado el museo, este último fue nombrado director.

Su capacidad de gestión se entiende por su vocación y condición de hombre de Estado. Su legado perdura aún hoy con una vigencia incuestionable y ha trascendido de tal manera que ha marcado –cuando no, condicionado– las distintas etapas de la vida institucional del Museo. Además de dotar a la institución de unos de los patrimonios de arte argentino más importantes del país de la primera mitad del siglo XX, "...incorporó programas públicos tendientes a la difusión del arte" (Gluzman, 2019, p. 104). En 1928 Caillet Bois inició una agenda de conferencias sobre arte y artistas a fin de afianzar la idea de que un museo tenía funciones mucho más complejas que la mera exhibición de obras de arte.

A partir de los años treinta esas conferencias fueron acompañadas por ministros del gobierno de la provincia y se materializaron en publicaciones escritas que le permitieron difundir, por

todas las latitudes, las actividades del MRGR. A mediados de la mencionada década, Caillet Bois logró proyectar, gestionar y hacer realidad una ampliación edilicia de gran envergadura; en un contexto de convulsiones e intervenciones políticas, esa gestión posicionó al MRGR como uno de los espacios para arte más importantes del interior del país.

Tanto sus escritos en los catálogos y demás publicaciones del museo como sus publicaciones nacionales lo colocaron como un actor social, intelectual y político indispensable para entender las políticas culturales de la provincia por más de treinta años. Además de director (1922-1958),



Imagen 3: Biblioteca Museo Provincial de Bellas Artes Rosa G. de Rodríguez (1925). Horacio Caillet Bois. Catálogo III Salón Anual MRGR.

en 1944 Caillet Bois fue creador y organizador de la Dirección General de Bellas Artes, Museos y Archivos de la provincia; en 1944 se incorporó como Académico Delegado de la Academia Nacional de Bellas Artes; fue interventor en 1945 de la Municipalidad de Santa Fe; y, en 1949, ostentó el cargo de director del Teatro Colón.

También fue promotor y activo partícipe de la Sociedad Amigos del Arte, institución que dio lugar a la creación de la Escuela Superior de Música y Canto de la Universidad Nacional del Litoral (actualmente Instituto Superior de Música). Su consistente carrera y administración en el MRGR permite dialogar con espacios complementarios y tradiciones eclécticas que son objeto de análisis como así también: "...señalar aquellos espacios en que su acción se reveló más significativa y a reconstruir, siquiera en parte, la trama de relaciones que entabló en el campo cultural..." (Artundo, 2007, p. 13), político y social santafesino de la primera mitad del siglo XX.



Imagen 4: Ministerio de Gobierno, Justicia y Culto. Sistema provincial de archivo. Provincia de Santa Fe (s. d.). Museo Provincial de Bellas Artes Rosa G. de Rodríguez, Palacio Legislativo y antigua Plaza Pringles.

El edificio

Por último haremos mención al espacio continente, el edificio del MRGR, visto como el medio social que vinculó actores políticos, artistas y público. Específicamente, haremos foco en su ampliación edilicia que se llevó a cabo entre los años 1936 y 1943 y dio lugar a su inauguración en 1944. Dicha empresa no solo se circunscribe a una intervención arquitectónica, sino que nos permite desentrañar una densa red de gestiones y actuaciones administrativas que permiten contextualizar una nueva etapa de expansión del museo. Como hemos mencionado al comienzo del presente artículo, el edificio fue una iniciativa de un privado que luego realizó su donación al Estado. A fines de la década de 1910, “La preocupación por la edilicia dialogaba con el propio proceso expansivo de la ciudad...” (Agüero, 2009, p. 30.). Por aquellos años, Santa Fe era una ciudad atravesada por la modernidad y por un nuevo entramado institucional que impactaba en lo urbanístico e iba alterando su antigua fisonomía colonial. No casualmente, el lugar elegido por Martín Rodríguez Galisteo fue el solar ubicado frente al Palacio Legislativo de la Provincia (imagen 4), lo cual habla “...del crecimiento de las expectativas puestas por las elites en ciertos edificios, tanto particulares como públicos, de los que cada vez se espera más fuerza representativa sea del poder estatal, sea de la diferencia social” (Agüero, 2009, p. 30). En

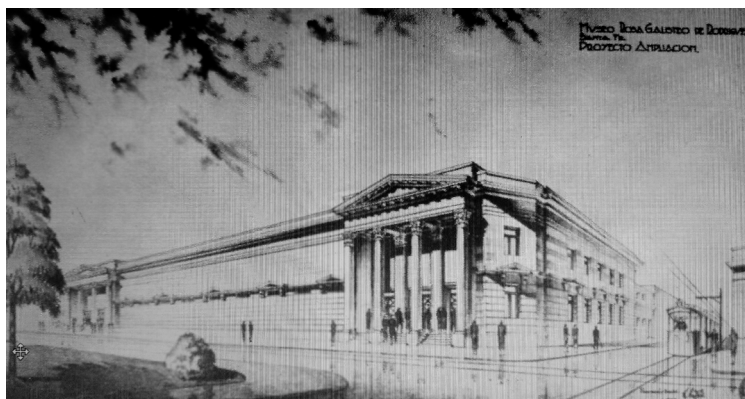


Imagen 5: Biblioteca Museo Provincial de Bellas Artes Rosa G. de Rodríguez (s. d.). Planimetría Proyecto Ampliación MPBA Arq. Manuel Torres Armengol.

1935 la provincia decide comprar los terrenos lindantes a la planta edilicia existente; sostiene Caillet Bois:

El sostenido aumento de las colecciones, la importancia y la amplitud cada vez mayores del Salón Anual de Santa Fe y la afición creciente del público por los conciertos, cursos de arte y conferencias que tiene lugar en el museo, creó un serio problema a sus autoridades al rebasar la capacidad normal de ambientes y paredes (Catálogos Salón Anual MPBA Rosa Galisteo de Rodríguez. Tomo I, año 1942, p. 2).

El edificio original, la antigua "mansión", no fue afectado por la obra y comenzó a formar parte de uno más grande, diseñado bajo los nuevos paradigmas de la arquitectura para edificios públicos (imagen 5). La ampliación, financiada por el Estado provincial y nacional, concluyó en el año 1943 bajo la órbita de la dirección provincial de arquitectura. "El proyecto definitivo comporta un plan vasto y completo que dará a Santa Fe, una vez terminado, una obra notable desde el doble punto de vista museográfico y arquitectónico" (Catálogos Salón Anual MPBA Rosa Galisteo de Rodríguez. Tomo I, año 1942, p. 2).

El resultado final de esta ampliación es la construcción de la fachada del museo que llega hacia el sur (hasta calle 3 de Febrero) dotando al establecimiento de su fisonomía actual que se yergue cual imponente monumento público. Un templo cívico (García Canclini, 1990, p. 23), que debe entenderse en un contexto político de poca legitimidad electoral y de intervenciones propias de los años treinta, que busca lo que Montini (2017) denomina una legitimidad sustitutiva, mediante un "...programa de centralización estatal, un plan de obra pública sin precedentes y una agenda de conmemoraciones..." (Giménez, 2020, p. 113).

Comisión Provincial de Bellas Artes

Martín Rodríguez Galisteo, en su carta de donación del 19 de mayo de 1920, solicitaba la creación de una comisión ad honórem que se encargue de la adquisición de obras para el patrimonio del MRGR y que determine la aceptación o no de donaciones. Es por ello que el 15 de diciembre de 1923 se creó la Comisión Provincial de Bellas Artes. La lectura del acta N° 1 revela ciertas particularidades dignas de mención. En primer lugar podemos señalar que la CPBA operó en modo "retroactivo", haciendo referencia a obras adquiridas por la provincia

para el museo y a gastos realizados con una fecha anterior a su conformación. También dejó pautadas entre sus misiones y actividades la realización de salones anuales y la designación de montos de dinero para adquirir obras.

El acta establece, además, que las reuniones de la CPBA debían llevarse a cabo en el edificio del museo. Hasta el año 1927 la Comisión realizó una reunión anual. En sus actas se pueden ver el detalle de las compras de obras realizadas y el registro de algún aspecto relativo a la organización del Salón Anual. A partir de 1928 la cantidad de reuniones anuales comenzó a aumentar considerablemente y ese año la comisión se reunió en tres oportunidades. Año a año se iban incrementando las reuniones al tiempo que el museo aumentaba y diversificaba el número sus actividades y propuestas.

Desde el primer día, la CPBA fue presidida por Nicanor Molinas y conformada por otros intelectuales, artistas y personalidades políticas santafesinas. El secretario de la Comisión era el director del Museo, Horacio Caillet Bois. Esta Comisión permite ser analizada desde varios aspectos. En primer lugar, como el canal por el cual el Estado provincial toma posesión de un museo construido y donado por un particular. Como segundo aspecto se puede observar que, de forma paralela, sus activaciones institucionales jalonaron su posicionamiento como entidad rectora en la toma de decisiones y la aplicación de políticas culturales –que se desplegaron desde 1923 hasta 1948–, al punto de convertirse en un actor sociocultural clave de la vida institucional del museo, así como también de la actividad cultural de la ciudad y la provincia.

Para finalizar, entendemos que CPBA vinculó también el campo de lo social, lo político y lo económico en una densa e interesante red de tramas sociales “... las redes tienen, en este caso, un rol fundamental” (Príncipe, 2020, p. 17). Como ejemplos de estas vinculaciones podemos mencionar a personalidades que integraron la CPBA y, a su vez, ostentaron importantes cargos públicos o formaron parte de otras instituciones de relevancia en la ciudad y provincia. Un ejemplo de ello fue Pedro Gómez Cello, quien, siendo intendente de la ciudad, fue vocal en 1924 y, *a posteriori*, fue elegido gobernador de la provincia en 1928. También podemos mencionar a Agustín Zapata Gollán, interventor de la municipalidad de Santa Fe en 1931, historiador que descubrió las ruinas arqueológicas de Santa Fe, vieja figura clave de la Junta Provincial de Estudios Históricos (1935). Lo mismo cabe para el escritor Miguel Ángel Correa (Mateo Booz) –tesorero de la CPBA desde 1925 hasta su fallecimiento en 1943–, quien detentó los cargos de subsecretario del Ministerio de Gobierno (1933), presidente del Consejo de Educación (1933-34) y director del Archivo de los Tribunales y de la Biblioteca y del Archivo Histórico (1936).

Lo hasta al momento detallado contribuye a analizar a la CPBA como una institución fundamental y fundacional para entender los procesos que se materializaron a fines de los treinta; años en los que se llevó adelante un programa de gobierno que hizo una fuerte apuesta a la gestión de la obra pública y a la creación de instituciones y organismos culturales y museísticos, como así también a la inserción de personalidades del ámbito intelectual y cultural a las innovadoras gestiones y políticas culturales del Estado provincial.

Conclusión

Estudiar los procesos internos del devenir institucional del museo y de la CPBA –teniendo en cuenta que es imposible comprender a una institución sin la otra– nos permite pensar en las culturas políticas dominantes en las que se adscribe y comprende la emergencia institucional del campo artístico en Santa Fe en el período comprendido entre comienzos de la década del 1920 y mediados de la década de 1940.

El MRGR nos habilita a una mirada distinta, atravesada por la forma en la cual se generó. Observamos que el hecho de que haya habido una donación de un edificio al Estado y que este se haya hecho cargo de su mantención, del pago de los salarios de los empleados y de la compra de obras de arte –lo que implicaba fijar partidas del presupuesto provincial a tal fin– allanó el camino de su institucionalización y ahorró a su director y a la CPBA los desgastes, debates y gestiones que debieron atravesar otras experiencias de esta índole. Las condiciones históricas, sociales y culturales brindaron a la Comisión una estabilidad institucional y una capacidad de acción casi hegemónica durante un cuarto de siglo: desde 1923 hasta su conversión en la Dirección Provincial de Bellas Artes en 1948, sus miembros fueron los mismos (a excepción de algún vocal invitado y los dos primeros tesoreros que ocuparon su cargo uno en 1923 y otro en 1924 respectivamente). No obstante, tanto la CPBA como el museo, no estuvieron exentos de los avatares propios del derrotero de un campo artístico en construcción. Como en los otros casos, su evolución no fue un proceso lineal.

El estudio de cuestiones inherentes al funcionamiento del museo, como son el Salón Anual, la gestión de su primer director y el impacto que tuvo la ampliación edilicia, creemos, es la puerta de entrada para revelar dichos procesos. Estos puntos mencionados, no hacen más que demostrar el lugar que el arte logra ocupar en la "...expansión material de la máquina cultural..." (Carrizo y Giménez, 2017, p. 276) desplegada por el Estado provincial. Por otro lado la CPBA,

que se vinculaba al museo en una trama de redes sociales y políticas, es la entidad por la cual el Estado provincial articuló y logró vehicular sus políticas culturales. También creemos pertinente destacar que la aplicación de dichas políticas culturales (independientemente de su resultado) implicó experimentos gubernamentales innovadores, novedosos, que no contaban con antecedentes previos. Su diagramación y puesta en práctica suponían una intervención en un campo artístico en vías de constituirse e institucionalizarse.

Bibliografía

- Agüero, A. C. (2009). *El espacio del arte: una microhistoria del Museo Politécnico de Córdoba entre 1911 y 1916*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Artundo, P. M. (2007) Cuarenta años de producción: Julio Rinaldi y el campo intelectual porteño durante la primera mitad del siglo XX (pp. 13-30). En P. M. Artundo y J. Rinaldi (Orgs.). *Escritos sobre arte, cultura y política*. Fundación Espigas
- Berstein, S. (1992). L'historien et la culture politique. *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, 35, pp. 67-77.
- Berstein, S. (1998). La cultura política (pp. 389-405). En J.P. Rioux y J.F. Sirinelli (Dirs.). *Por una historia cultural*. Taurus.
- Burucúa, J. (2010). *Nueva historia argentina: Arte, Sociedad y Política*. Ed. Sudamericana.
- Carrizo, B. y Giménez, J. C. (2017). *La política en las tramas educativas*. Fundación La Hendija.
- Constantín, M. T. (1999). El hombre propone... y la época dispone. O cómo se dibujó el perfil del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez. *Porto Arte Revista de Artes Visuales*, 10(18), pp. 83-94.

- García Canclini, N. (1990). Introducción. La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En P. Bourdieu, *La sociología de la cultura*. Grijalbo.
- Giménez, J. C. (2020). Legitimidades y usos del pasado en el antipersonalismo santafesino (1937-1943). *Cuadernos de Historia. Serie economía y sociedad*, 25, pp. 111-134.
- Gluzman, G. (2019). Mujeres en los salones anuales de Santa Fe: artistas, modelos, trabajadoras. *Separata, segunda época año XVII*, 24, pp. 81-109.
- Herrera, M. J. (2014). *Cien años de Arte Argentino*. Editorial Biblos-Fundación Osde.
- Hobsbawn, E. (2002). La fabricación en serie de tradiciones europeas: 1870-1914 (pp. 271-318). En E. Hobsbawn y T. Ranger (Eds), *La invención de la Tradición*. Crítica.
- Montini, P. (2017). Exposiciones de arte colonial: identidad, historiografía y mercado en Santa Fe, 1940-1941. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, 10, pp. 101-109.
- Príncipe, V. (2020). Cómo fundar un museo. La construcción de un espacio institucional para el arte. En V. Príncipe, P. Montini, S. Florio y G. Robles, *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino: la institucionalización del arte en Rosario 1917-1945*. Fundación Espigas.
- Pérez Ledesma, M. y Sierra, M. (eds.) (2010). *Culturas políticas: teoría e historia*. Institución Fernando el Católico.
- Musich, W. N. y Spahn, N. (2020). 1° Salón Anual de Bellas Artes de Paraná (1930): escenario del arte argentino entre la tradición y la renovación. Estrategia y legitimación. *Avances*, 29, pp. 193-212. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28742>.
- Rubinzal, M. (2020). Las industrias culturales y la Universidad Nacional del Litoral, el Instituto Social (1928-1943) (pp. 60-84). En M. Rubinzal (Comp.), *La política y la cultura bajo la lupa. Estudios interdisciplinarios socioculturales, Santa Fe Siglo XX*. Editorial Universidad Nacional del Litoral.
- Sirinelli, J. (1992). L'histoire politique et culturelle (pp. 381-398). En B. Ruano (Coord.), *L'histoire aujourd'hui*. Sciences Humaines.

Fuentes

Catálogos Salón Anual Museo Rosa Galisteo de Rodríguez [tomos I y II] (1922-1943). Biblioteca MPBA Rosa Galisteo de Rodríguez.

Actas Comisión Provincial de Bellas Artes (1923-1948) [tomos I, II y III]. Biblioteca MPBA Rosa Galisteo de Rodríguez.

Ministerio de Instrucción Pública y Fomento. Gobierno de la provincia de Santa Fe. (1920, 27 de mayo). Decreto del P.E. Por el cual se acepta la donación el Dr. Martín Rodríguez y se envía a la Legislatura de la provincia el proyecto de Ley al respecto. Archivo Gral. de la Provincia de Santa Fe. Sección Instrucción Pública. Escuelas dependientes del Ministerio de Instrucción Pública y Fomento. Años 1919-20-21-22.

Ministerio de Instrucción Pública y Fomento. Gobierno de la provincia de Santa Fe. (1930, 24 de junio). Decreto N.º 364. Por el cual se implementa la modalidad de Premio Adquisición por el cual, la obra elegida por el jurado del salón Anual para ser premiada es adquirida para formar parte del patrimonio del Museo Pcial. De Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez. Archivo Gral. de la Provincia de Santa Fe. Sección Instrucción Pública. Escuelas dependientes del Ministerio de Instrucción Pública y Fomento. Años 1927-28-29-30.

Cómo citar este artículo:

Giménez, J. C. y Walpen, J. B. (2023). Arte y políticas culturales en Santa Fe. El Museo “Rosa Galisteo de Rodríguez” (1922-1943).. *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41479>.

La dimensión política de las intervenciones artísticas en la Casa Azul-Periferia de Arte

The Political Dimension of Art Interventions in Casa Azul-Periferia de Arte

Andrés González

Universidad Nacional de San Luis
Departamento de Comunicación,
Facultad de Ciencias Humanas
Instituto de Formación Docente
Continua de Villa Mercedes

San Luis, Argentina

gonzalez.c.andres@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0080-7280>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/rnv74u2re>

Resumen

Este artículo indaga las articulaciones entre arte y política que plantea el ciclo de intervenciones artísticas desarrollado en el espacio cultural Casa Azul-Periferia de Arte de la ciudad de San Luis, entre 2020 y 2021. En las intervenciones analizadas participan diferentes actores que despliegan comunidades experimentales para visibilizar y dar una respuesta colectiva a prácticas y discursos de odio. Hacemos hincapié en las estrategias estéticas puestas en juego para elaborar y subvertir los discursos violentos, focalizando en aquellos mecanismos poéticos que desestabilizan las representaciones hegemónicas, en este caso, las construcciones discursivas normadas de los géneros. Mediante la experimentación con materiales diversos, configuraciones de lenguaje en distintos soportes y vínculos sociales inéditos, las prácticas referidas desarmen y reformulan los modelos jerarquizados de masculinidad y femineidad, sus expresiones y deseos, difundidos por formas culturales hegemónicas del campo social.

Palabras clave

Arte, política, prácticas colectivas, intervención urbana, grafiti.

Abstract

This paper explores the intersections between art and politics proposed by the cycle of art interventions developed in the cultural space Casa Azul-Periferia de Arte in San Luis city, between 2020 and 2021. Different actors intervene in the analyzed interventions, deploying experimental communities to make visible and give a collective response to hate speech and practices. We emphasize the aesthetic strategies put into play to elaborate and subvert violent discourses, focusing on those poetic mechanisms that destabilize hegemonic representations, in this case, the normative discursive constructions of genres. Through experimentation with diverse materials, language configurations in different media and unprecedented social links, the aforementioned practices disarm and reformulate the hierarchical models of masculinity and femininity, their expressions and desires, spread by hegemonic cultural forms of the social field.

Key words

Art, politics, collective practices, urban intervention, graffiti.

Introducción

En este trabajo¹ abordamos un ciclo de intervenciones artísticas llevado a cabo en el espacio cultural Casa Azul-Periferia de Arte de la ciudad de San Luis para, a partir de ellas, proponer una serie de interrogantes de investigación y reflexiones teóricas en el eje de las prácticas de arte/política. Para ello, analizamos el caso del centro cultural a través de una serie de aportes de la historia y la teoría del arte que focalizan en la relación entre arte y política. Para esta instancia se constituyó un corpus compuesto por materiales documentales diversos (imagen y texto). El material icónico quedó conformado por fotografías y videos en soporte digital recogidos de los perfiles en redes sociales de Casa Azul, así como también por una serie de registros fotográficos de elaboración propia. De manera complementaria, consultamos las notas periodísticas sobre los acontecimientos, publicadas en medios de comunicación de alcance provincial y nacional.

Casa Azul es un espacio de cultura independiente que funciona en la capital puntana desde 2010 con la finalidad de promover la actividad artística en el ámbito local. El espacio nuclea diversas prácticas de variada filiación disciplinar –teatro, danza, música, artes visuales, literatura, entre otras– con una marcada presencia de agrupaciones de disidencia sexual. A lo largo de su existencia ha recibido a artistas emergentes y consolidados, de procedencia local, nacional e internacional.

Las manifestaciones que son objeto de nuestro estudio fueron organizadas por grupos de artistas y activistas en respuesta a los ataques de odio dirigidos contra el centro cultural puntano, entre diciembre de 2020 y junio de 2021². La primera de las agresiones consistió en pintadas con insultos de carácter xenófobo y homofóbico: “putos”, “tragasables” y diseños esquemáticos de un pene y una estrella de David fueron grafitados en el frente del edificio. A raíz de este

1 La presente ponencia se desprende de una pesquisa en curso que forma parte del proyecto de investigación consolidado (PROICO) N° 04-1820 “La comunicación en sociedades mediatizadas: discurso, cultura y poder” de la Facultad de Ciencias Humanas (FCH), Universidad Nacional de San Luis (UNSL). El proyecto, dirigido por la Dra. Marcela Navarrete y codirigido por el Dr. Claudio Lobo, se inscribe en los estudios de la comunicación. Desde este espacio de investigación asumimos el desafío de abordar los complejos y actuales procesos de producción social del sentido que emergen en textualidades diversas. Abordamos la comunicación, en tanto proceso, en articulación con problemas y ámbitos sensibles de la cultura contemporánea, tales como las formas de producción y circulación del sentido, las organizaciones, la problemática de género, la cultura, el arte, el periodismo y los medios de comunicación, nuevos y tradicionales.

2 Cabe señalar que en el período en el que circunscribimos nuestra investigación, en nuestro país se desarrollaban diferentes fases de las medidas sanitarias para afrontar la pandemia de COVID-19.

suceso se organizó la primera convocatoria en redes sociales para intervenir visualmente los muros vandalizados. El flyer difundido por la cuenta de Instagram³ de Casa Azul invitaba a cualquiera que quisiera sumarse a resignificar los mensajes violentos: “Contestamos con orgullo y organización contra el odio”. Según relevó el medio digital *La Izquierda Diario*, el evento contó con la participación de más de treinta personas que se solidarizaron y participaron de la jornada.

La siguiente intervención surgió de igual manera a la anterior, como una réplica colectiva al odio, ahora recrudescido. En la madrugada del 9 de marzo de 2021 se produjo otro ataque a Casa Azul que, además de pintadas de esvásticas y el texto “brigada mata progres”, sumó la destrucción de un ventanal. Al mismo tiempo, como gesto claramente misógino, los atacantes hicieron una fogata con carteles de la marcha del 8M en la entrada del espacio⁴. Nuevamente, los registros de la agresión fueron socializados a través de redes y se convocó a la “Intervención Artística Antifascista” que finalmente se desarrolló el 23 de marzo de 2021. En términos generales, la segunda acción fue semejante a la anterior, aunque contó con un número mayor de adhesiones y tuvo repercusión mediática local⁵. En esta ocasión los grafitis fueron tapados con una bandera arcoíris pintada y numerosos estenciles que, junto a pegatinas con consignas políticas, fragmentos literarios e imágenes de diverso tipo, ampliaron la multiplicidad de elementos de la fachada azul.

En junio de 2021 ocurrió un nuevo ataque al espacio cultural con grafitis y una bandera del orgullo trans con el texto “brigada mata progres”. En respuesta, se organizó el tercer festival para cubrir los daños que, además de las intervenciones, incluyó, entre otras actividades, una muestra fotográfica del Archivo del Orgullo San Luis y la proyección del documental sobre el artista chileno Pedro Lemebel.

3 https://www.instagram.com/casa_azul_arte/

4 En fechas próximas a esta se registraron otros ataques de odio en la ciudad que comprendieron pintadas a bancos de la plaza Pringles en conmemoración del Orgullo Trans y LGBT y la destrucción de una placa en homenaje a Azul Montoro, joven trans, víctima de femicidio.

5 En su edición digital del 18 de marzo de 2021, *La Gaceta Digital* publicó una noticia sobre los incidentes: <https://lagacetadigital.com.ar/casa-azul-anuncio-que-va-a-responder-con-arte-y-con-amor-a-ese-mensaje-de-odio/>. Asimismo, el 25 de marzo de 2021, *El Diario de la República* publicó una nota relativa al evento en su edición digital: <https://www.eldiariodelarepublica.com/notae/2021-3-25-9-33-0--el-odio-se-combate-con-amor>.



Imagen 1: Casa Azul-Periferia de Arte después del ciclo de intervenciones artísticas (2021, mayo). San Luis. Elaboración propia.

Casa Azul: en la intersección del arte y la política

Para avanzar en la problematización del caso, hallamos pertinente ampliar la mirada y pensar los objetivos de Casa Azul en tanto proyecto artístico/político que enmarca a nuestro objeto de estudio. Según la información exhibida en su perfil de Facebook⁶, el espacio se propone “‘cercar’ a San Luis de arte, arte periférico, arte experimental, arte independiente, arte contemporáneo, arte que dice, arte que provoca, arte que denuncie, arte de vanguardia, arte que en muchos sentidos no tiene cabida en San Luis”. Ante todo, en esta declaración de intenciones, advertimos una serie de términos que remiten a los movimientos de vanguardia histórica: lo experimental, lo independiente, lo provocativo, la denuncia, lo marginal y, principalmente, la marcada postura anti-institucional, en el sentido de una oposición a las producciones que se inscriben en el circuito oficial de la cultura. Aquí podemos retomar lo planteado por Giunta (2009), quien se pregunta:

⁶ <https://www.facebook.com/CasaAzulArte.SanLuis/>

¿Qué sentido tiene la idea de vanguardia hoy? Ser de vanguardia, ¿consiste en retornar a una estética fuertemente politizada? ¿Constituyen hoy las vanguardias sólo una suerte de enciclopedia de recursos, una reserva textual? (...) ¿Cuál es la relación de la vanguardia con la política si es que la tiene? (p. 141).

No intentaremos responder estos interrogantes, pero creemos que nos servirán para orientar y avanzar con nuestras reflexiones.

La identificación del proyecto de Casa Azul con el arte de vanguardia resulta, en buena medida, un gesto que en la actualidad puede ser calificado de extemporáneo. Mucho se ha escrito en relación al descrédito de las vanguardias artísticas. Huyssen (2006) explica esta actitud como una respuesta a la asimilación y apropiación de las estrategias de los movimientos de vanguardia por parte del sistema, tanto en el contexto de las sociedades capitalistas como en el socialismo burocrático. De acuerdo con el autor, el arte de vanguardia se despolitizó luego de la Segunda Guerra Mundial; los centros académicos institucionalizaron los logros del arte vanguardista, interrumpiendo la relación entre las vanguardias y la sociedad, entre el arte y la cultura de masas. Recordemos que, según lo planteado en la canónica obra de Bürger (1987), *Teoría de la vanguardia*, estos movimientos tuvieron como principal objetivo la unión del arte con la vida. Bürger argumenta que la vanguardia se desarrolló como una respuesta a la estética burguesa, que había separado el arte de la vida cotidiana y lo había convertido en un objeto de consumo exclusivo de la clase alta. La vanguardia buscó reconectar el arte con la vida cotidiana y hacer que este fuera accesible a un público más amplio. Sin embargo, Bürger afirma que la vanguardia fracasó en su objetivo de transformar la sociedad. En lugar de desafiar al sistema capitalista, la vanguardia se convirtió en parte de él, y sus obras se tornaron en objetos de consumo elitista. El autor también plantea que la vanguardia fracasó en su intento de liberar el arte de las categorías estéticas y las instituciones establecidas. En lugar de superar las categorías estéticas, la vanguardia simplemente las reemplazó con nuevas categorías que, a su vez, se institucionalizaron.

Esta caracterización propuesta por Bürger, si bien luego sería criticada por sus limitaciones conceptuales, resultó central en el desarrollo del arte de vanguardia en Latinoamérica a raíz de su profusa circulación y lectura en los años ochenta. Al respecto, Giunta (2009) señala lo problemático de la aplicación del planteo de Bürger para dar cuenta de la vanguardia latinoamericana y su especificidad. La autora destaca la imposibilidad de pensar la vanguardia

en Latinoamérica en función de un pretendido antiinstitucionalismo, particularmente en un contexto de incipiente organización y emergencia del campo del arte. Por su parte, autoras como Weschler o Malosetti Costa propusieron aproximaciones más densas y problemáticas al fenómeno, considerando las condiciones de producción propias del arte de vanguardia latinoamericano. Plantean algunos interrogantes productivos tales como: “¿en qué medida pudo la vanguardia latinoamericana definirse centralmente por su antiinstitucionalismo cuando las instituciones o bien no existían o se originaban al mismo tiempo que los gestos y las estrategias de vanguardia?” Asimismo “¿Hasta qué punto no es posible pensar que la organización de las instituciones no fue, también un gesto de vanguardia?” (Giunta, 2009, p. 143).

Ahora bien, ante el descrédito de las vanguardias, Huyssen (2006) plantea la necesidad de rescatar su sentido político; insiste enfáticamente en la importancia de recuperar la imagen de unidad entre arte y política, la visión vanguardista que entendía al arte como instrumento de transformación social de la vida cotidiana. Rescatar la propuesta del autor nos habilita entonces preguntarnos –más allá de la autodefinición vanguardista de Casa Azul– por el sentido político de las prácticas estéticas que allí se desarrollan, en este caso, las intervenciones artísticas referidas.

Para pensar las relaciones entre arte y política recuperamos los aportes de Longoni (2010) cuyas investigaciones abordan lo que la autora denomina “políticas visuales” dentro del movimiento de Derechos Humanos en nuestro país. Longoni concibe las articulaciones entre arte y política apartándose de la idea más convencional de arte político, donde la dimensión política se reduce al plano del contenido temático y la cuestión artística aparece subordinada, a modo ilustrativo de programas de intervención política. La autora aborda la relación arte-política atendiendo a los vínculos conflictivos, complejos, de fuertes tensiones y desbordamientos e interesándose en las contaminaciones, las intersecciones y mutuas redefiniciones que ocurren entre ambos términos, en momentos históricos de gran conmoción social. Experiencias como El siluetazo o los escraches a genocidas organizados por HIJOS permiten repensar los límites del arte y la política, más allá de una concepción moderna que entiende a estos últimos como esferas separadas y autónomas.

Por su parte, Giunta (2009) dirige su atención al arte producido en la década del sesenta cuando, según la autora, ocurre una concordancia entre vanguardia política y vanguardia artística. Este proceso se desarrolla en un contexto nacional e internacional que demandaba

posicionamientos político-ideológicos a lxs artistas⁷, quienes empiezan a considerarse a sí mismxs como intelectuales comprometidxs con su entorno social y, en el terreno de la estética, se plantean debates alrededor de las formas de representación del compromiso político con miras a superar el fracaso de las vanguardias a nivel internacional. Al cuestionarse por los límites de politización del arte de este período, la autora reconoce diferentes aproximaciones: desde el realismo social en la imagen figurativa a las estrategias conceptuales de desmaterialización, en desmedro de la producción de un objeto visualizable. De acuerdo con la autora, la obra de León Ferrari es un ejemplo paradigmático de confluencia de estrategias estéticas de construcción formal y conceptual de la obra vanguardista en nuestro país.

En el contexto chileno, Richard (2011) aborda distintas modalidades de vinculación entre arte y política en las últimas cuatro décadas del siglo XX, distinguiendo entre arte de compromiso y arte de vanguardia. El primero, asociado al proyecto de la Unidad Popular, ilustra su compromiso con una realidad dinamizada por las fuerzas de transformación política, asumiendo el objetivo de producir una toma de conciencia en la sociedad. El artista es un “intelectual comprometido” y el arte es funcional a su militancia política, caracterizándose por su explicitud referencial y eficacia pedagógica.

Por otra parte, la autora señala que la modalidad que define como arte de vanguardia se desarrolla en el contexto de la dictadura chilena con el accionar de los artistas de la Escena de Avanzada, hacia fines de los años setenta. A diferencia del arte comprometido, el arte de vanguardia no pretende reflejar el cambio social, sino que se orienta a prefigurarlo, a construir sentidos alternativos que desafíen las tramas de poder y censura. Para Richard, la Escena de Avanzada consigue reformular la relación entre arte y política mediante estrategias experimentales de corte neovanguardista cercanas al conceptualismo, articulando la triple voluntad de politización del arte, radicalidad formal y experimentalismo crítico. De este modo, el corpus de obra producido por este colectivo desafía las fronteras disciplinares establecidas, focalizando en el cuerpo y el espacio urbano como soportes privilegiados de insubordinación en el marco totalitario de la dictadura.

La distinción realizada por Richard entre arte y política y lo político en el arte nos resulta productiva para pensar, más allá de la problemática del arte de vanguardia, la relación arte/política en la actualidad. La primera modalidad –arte y política– plantea una relación de exterioridad del arte, como un subconjunto de la esfera cultural, y la política, como la totalidad

7 A lo largo del escrito empleamos la “x” como herramienta del lenguaje inclusivo para referenciar a las múltiples expresiones de género que exceden la bi-categorización reduccionista de “varones” y “mujeres”.

histórico-social con la cual el arte se vincula o contrapone, generalmente de manera expresiva y referencial. Por otra parte, lo político en el arte refiere a “una articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno desde sus propias organizaciones y significados, desde su propia retórica de los medios” (p. 10). Para la autora, esta modalidad nombra una fuerza crítica que pone el énfasis en las operaciones de sentido y las técnicas de representación para erosionar los límites de ciertos marcos de vigilancia y censura. En este sentido, Richard (2007) señala que el arte es crítico cuando impulsa la desorganización de “los pactos de representación hegemónica que controlan el uso social de las imágenes, sembrando la duda y la sospecha analíticas en el interior de las reglas de visualidad que clasifican objetos y sujetos” (p. 104). Asimismo, el arte crítico debería orientarse a instalar una revolución de la imaginación “que mueva las significaciones establecidas por los repertorios oficiales hacia bordes de no certidumbre y de ambigüedad del sentido, cuya experiencia de la sorpresa haga que la relación mirada/imagen se torne siempre otra para sí misma” (p. 104).

PUTXS, Nos queremos: Estrategias colectivas ante el odio

A partir de estos breves apuntes teóricos sobre las intersecciones entre el arte y la política podemos retomar el objeto de nuestro trabajo y ensayar algunas preguntas y reflexiones en torno al ciclo de intervenciones de Casa Azul. En primer lugar, en virtud de su carácter proyectual, colectivo y multimedial, consideramos posible pensar que las intervenciones erosionan los límites de las prácticas artísticas, entendidas desde un paradigma moderno. ¿Cuál sería la obra artística en estos casos?, ¿el mural que resultó de las intervenciones?, ¿los registros fotográficos/videográficos?, ¿el proceso, en sus diferentes fases de desarrollo, a modo de una obra de arte de acción? Asimismo, y en vinculación a este nudo de interrogantes, ¿cómo podemos pensar la cuestión de la autoría en estas producciones?

Como mencionamos previamente, las convocatorias fueron dirigidas “a todxs”, artistas y no artistas, podríamos puntualizar nosotros. Al considerar las intervenciones en conjunto nos desborda la diversidad de manifestaciones de distinta índole. Los registros fotográficos y audiovisuales⁸ de ambos eventos dan cuenta de la participación diversa y del carácter festivo

8 En la cuenta de Instagram de Casa Azul se subieron videos de extensa duración sobre las dos intervenciones. A modo de ejemplo, consideramos el registro compartido en ocasión del segundo evento: <https://www.instagram.com/p/CMx9CILIcS/>.

y multidisciplinario de los acontecimientos. Estos, además de la actividad pictórica, incluyeron lectura de poesía y música en vivo. Entre lxs asistentes podemos analizar distintos tipos de participación: algunxs pintan, colocan esténciles, pegan impresos; otrxs observan, conversan entre sí, se acercan al micrófono abierto, leen, tocan instrumentos, cantan, bailan. En la segunda fecha también se invitó a lxs asistentes a ser parte de un registro audiovisual vistiendo alguna prenda azul. Asimismo, observamos un gran número de participantes fotografiando o filmando el desarrollo del evento con sus celulares. Estos registros, que suponemos fueron transmitidos en directo y/o luego circularon por redes sociales, pueden pensarse como otro tipo de participación o intervención en el espacio virtual.

De este modo, todas las acciones referidas persiguen la finalidad de visibilizar los ataques contra Casa Azul. La consigna amplia de intervenir y resignificar los mensajes de odio no se agota en la pintura mural, sino que da pie a la puesta en marcha de una suerte de festival transdisciplinario que se expande en el espacio público –físico y virtual–, desde el frente de la casa cultural. En este sentido, el caso evidencia un corrimiento de operaciones, desde las meramente visuales hasta otras de índole conceptual, acercándose al tipo de proyecto que Laddaga (2006, 2010) analiza en *Estética de la emergencia* y *Estética de laboratorio*. Estas iniciativas posdisciplinarias se basan en la concepción de la obra de arte como un proceso en el cual intervienen diferentes personas que conforman una nueva forma de relación social, desplegando comunidades experimentales donde la improvisación y la contingencia están en tensión con la elaboración planificada y centralizada. De este modo, entran en juego formas de autoría compleja, en las que participan autorx y, generalmente, no artistas, aunque los procesos siguen alguna iniciativa o coordinación. No son colaboraciones espontáneas, sino que lxs artistas facilitan estructuras, formaciones de lenguaje, imágenes, acciones, sonidos, que permiten crear espacios de encuentro con otrxs, experimentando así modelos vinculares o formas alternativas de sociabilidad.

En relación a nuestro objeto de estudio, todas las acciones pueden pensarse como la articulación de una microcomunidad que se manifiesta frente al odio a través de una “estrategia de la alegría”, en términos de Jacoby; como posible respuesta ante “la depresión, el desánimo y el miedo” donde el cuerpo aparece “como territorio de insubordinación política, al poner en cuestión los regímenes normalizadores y disciplinarios interiorizados, ‘hechos carne’” (Longoni, 2011, p. 5) –aquí resuenan las estrategias focalizadas en el cuerpo y el espacio público de la vanguardia chilena, analizadas por Richard–. En este sentido podemos interpretar las corporalidades diversas representadas en el mural de Casa Azul y también los cuerpos de lxs

participantes que se reúnen públicamente en un contexto de excepcionalidad vital instaurado por la pandemia, donde el tejido social está, cuando menos, literalmente distanciado.

Ahora bien, además de la naturaleza asociativa y el despliegue de una comunidad experimental, ¿en qué radica el potencial subversivo, disidente o, en términos de Nelly Richard, el carácter político-crítico de las intervenciones de Casa Azul? Para acercarnos a una posible respuesta hallamos productivo atender a las estrategias estéticas puestas en juego para elaborar y subvertir los discursos violentos que motivaron las intervenciones, focalizando en aquellos mecanismos poéticos que desestabilizan las representaciones hegemónicas, en este caso, las construcciones discursivas normadas de los géneros.

Al analizar el desarrollo plástico-visual de la fachada podemos reconocer dos modalidades de intervención. (1) Una que consiste en cubrir los discursos de odio con otras imágenes de signo contrario. Por ejemplo, durante la segunda intervención, el mensaje “brigada mata progres” y las esvásticas fueron cubiertas enteramente con esténciles y una bandera arcoíris. (2) Asimismo, reconocemos otra modalidad operada sobre las primeras pintadas: “tragasables”, “putos” y el pene esquemático fueron intervenidas plásticamente sin ser borradas por completo, como un palimpsesto. De este modo, los grafitis lineales monocromáticos adquirieron un efecto tridimensional –al estilo grafiti hip-hop (Kozak, 2008)– con la adición de sombras, colores y el refuerzo de sus contornos, ahora más complejos.





Imágenes 2 y 3: Casa Azul-Periferia de Arte después del ciclo de intervenciones artísticas (2021, mayo). San Luis. Elaboración propia.

En lo relativo a la segunda modalidad de intervención, destacamos el carácter grotesco de la modificación de la figura del pene, particularmente por el énfasis puesto en sus excrecencias. Aquí recuperamos los aportes de Bajtin (2003) para pensar la categoría de *lo grotesco*. En su estudio sobre la cultura cómica popular medieval y renacentista, el autor define al cuerpo grotesco por la tendencia a sobrepasar sus propios límites. Así, el cuerpo resulta ser una entidad en constante devenir, ambivalente e inacabada. En este sentido, el autor explica el fuerte énfasis puesto en la cultura popular sobre orificios, excrecencias y ramificaciones –boca abierta, ano, nariz, barriga, etc.–, aquellas partes corporales que permiten a la persona conectarse con el mundo y dejarse penetrar por él. El cuerpo grotesco se opone al cuerpo de canon clásico, fruto de la racionalidad, estrictamente delimitado en su pulida fachada. De este modo, el grotesco de Bajtín, entraña la idea de transformación y de movimiento. Además de sus fluidos, gracias a sus nuevos atributos, el intervenido pene andrógino remite ahora a la figura del transformista.

Al respecto, retomamos la noción del *camp* conceptualizada por Sontag (1984) para referirse a un tipo de sensibilidad vinculada particularmente a la figura de las *drag queens*. La autora define al *camp* como una forma de esteticismo, como grado de artificiosidad de la visión y de las cosas. Lo *camp* contradice rotundamente la naturaleza en pos del artificio y la teatralidad, vinculándose con el culto a la exageración de las características sexuales y de la personalidad. Es, en definitiva, una concepción del mundo en términos de estilo extravagante y exagerado. Como observamos en la imagen, los nuevos rasgos del pene intervenido lo trastocan y así deviene en parodia del falo, una burla explícita del símbolo de poder masculino-paterno. En esta intervención, la parodia funciona como un mecanismo útil para develar la distinción entre una configuración de género, hegemónica y naturalizada, y otra que se manifiesta como imposible y antinatural.



Imagen 4: Casa Azul-Periferia de Arte después del ciclo de intervenciones artísticas (2021, mayo). San Luis. Elaboración propia.

Por otro lado, también en la segunda modalidad de intervención, el agregado de la frase “nos queremos” bajo el agravio “putos” –que intervenido deviene en putxs– da cuenta de un gesto positivo, una estrategia conceptual basada en la resignificación del insulto, en la línea de la teoría y el arte *queer*. En este sentido pensamos también el texto leído en el primer encuentro por Lu Cabrera, una artista y astróloga trans: “Puto, tragasable, bala perdida, maricón, mozo sin bandeja y millones de etcéteras que ya no nos molestan (...) Mientras vos nos querés ofender desde el anonimato, nosotres somos visibles y vamos de frente”. *Queer*, en inglés “extraño, raro, anormal”, fue utilizado como insulto para designar a personas homosexuales. Sin embargo, luego de una resignificación afirmativa del término, la palabra *queer* fue empleada como emblema de las minorías sexuales. Como movimiento social, surge a comienzos de los años noventa en los Estados Unidos y en Gran Bretaña, con la intención de dar voz y visibilidad política a las experiencias de las personas que no se ajustan al modelo hetero cis. Es Butler (2007) quien, con su crítica revisionista del feminismo, funda las bases para la teoría *queer* estableciendo así una conexión entre ambos movimientos. La autora plantea que la base de una teoría o política feminista debe superar las distinciones entre sexo y género, y especialmente las creencias que conciben al sexo y la sexualidad como elementos prediscursivos. La tarea, señala la autora, es redescubrir las opciones de género existentes, pero de aquellas que se encuentran dentro de campos calificados como culturalmente ininteligibles e imposibles. En lo relativo al arte, podemos extrapolar la noción *queer* para definir un accionar deconstructivo en relación a la representación estética de las diferentes identidades de género. Prévot (2010) define al arte *queer* como una serie de estrategias que se oponen a “la representación normativa de los géneros sexuales en el arte, el determinismo y el carácter innato de las identidades sexuales, (...) para afirmarlos como posicionamientos subjetivos y construcciones móviles y fluctuantes” (p. 285).

Retomando nuestro objeto de estudio, si bien hallamos una orientación que coincide con las búsquedas del arte *queer* definido por Prévot (2010) desde el contexto europeo –en la intención de otorgar visibilidad a la experiencia vital de las disidencias sexo-genéricas y en el empleo de estrategias estéticas basadas en la parodia para desmontar la matriz heteronormativa, principalmente–, consideramos que nos resta aún problematizar en profundidad la especificidad de las intervenciones de Casa Azul. En este sentido, acordamos con Farneda (2014) en que es necesario resituar los aportes de la teoría *queer* en el contexto latinoamericano atendiendo a la recepción, los usos y las reapropiaciones que se han hecho de este aparato conceptual en nuestras latitudes. Para el autor resulta imprescindible restituir la hibridez de la expresión

queer/ cuir, desplegando sus tensiones constitutivas, para así valorar su potencia conceptual, pragmática y política: “Sólo así las fisuras a las políticas identitarias que lo *queer/ cuir* introduce son capaces de tejer un relevo global, colectivizado y virtual de luchas y resistencias en los distintos bordes de las sociedades occidentales” (p. 40).

De acuerdo a lo hasta aquí expuesto, luego de nuestro primer acercamiento, consideramos que los casos examinados experimentan diferentes modalidades de trabajo artístico para cuestionar las tecnologías de género, según las concibe Teresa De Lauretis (1989) como el “conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales”, “como el producto y el proceso de un conjunto de tecnologías sociales, de aparatos tecno-sociales o bio-médicos” (p. 8). Mediante la experimentación con materiales diversos, configuraciones de lenguaje en distintos soportes y vínculos sociales inéditos, las prácticas referidas desarmar y reformulan los modelos jerarquizados de masculinidad y feminidad, sus expresiones y deseos, difundidos por formas culturales hegemónicas del campo social. Estas prácticas ponen el foco y activan al cuerpo como territorio de disputa para explorar y ensayar respuestas posibles ante los discursos y las prácticas del odio, y las líneas de fuerza del poder. En los grafitis intervenidos, particularmente, observamos el desarrollo de lo que Richard (1993) define como la “feminización de la escritura”. El despliegue de una poética de excedentes rebeldes que rebalsan el marco de contención de la significación masculina, excedentes vinculados al cuerpo, la libido, el goce, la heterogeneidad, la multiplicidad. Allí, creemos, radica de manera condensada el potencial político-crítico de estas intervenciones artísticas.

Bibliografía

- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza.
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Ediciones Península.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* (pp. 1-30). Mc. Millan Press.
- Farneda, P. (2014). *Prácticas de sí: subjetividades contemporáneas en las expresiones artísticas trans actuales en Buenos Aires* [tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires]. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2800>.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Siglo XXI.
- Huyssen, A. (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo.
- Kozak, C. (2008, octubre). No me resigno a ser pared. Graffitis y paredes en la ciudad artefacto. *La roca de crear*, 2. Instituto de las Artes de la Imagen y el Espacio.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo.
- Laddaga, R. (2010). *Estética de laboratorio*. Adriana Hidalgo.
- Longoni, A. (2010). Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches. *Aletheia*, 1(1). <https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/ATHvo1no1a13>.
- Longoni, A. (2011). *Catálogo de la muestra Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Prévot, C. (2010). Políticas identitarias. En M. Ferrer (Dir.), *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945* (pp. 247-251). La marca editora.

- Richard, N. (1993). *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Francisco Zegers.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI.
- Richard, N. (2011). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. *E-misférica*, 6(2). <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard>.
- Sontag, S. (1984). Notas sobre lo 'camp'. En *Contra la interpretación y otros ensayos* (pp. 355-376). Seix Barral.

Cómo citar este artículo:

González, A. (2023). La dimensión política de las intervenciones artísticas en la Casa Azul-Periferia de Arte. *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41615>.

Un acercamiento analítico al *Móvil III* de Harold Gramatges

An analytical approach to Harold Gramatges's Mobile III

Rafael Guzmán Barrios

Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador
rafael.guzman@uartes.edu.ec

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/kkrpcp2u23>

Resumen

El estudio de las obras pertenecientes a la vanguardia musical de los años sesenta es todavía una tarea pendiente de la Musicología. La presente investigación realiza el análisis musical del *Móvil III* para flauta y piano del compositor cubano Harold Gramatges Leyte-Vidal (Santiago de Cuba, 1918-La Habana, 2008), utilizando la partitura, el registro sonoro y los gráficos especialmente generados para este trabajo. Con el objetivo de develar y valorar los múltiples elementos que conforman el discurso musical, se diseñaron dos gráficos que ayudarán al lector a comprender integralmente la obra visualizando variables como la dinámica-intensidad, registros, tempo-métrica y timbre. Estos gráficos son el resultado de la interpretación del analista y no guardan relación con la visualidad de la partitura que se estudia o los comentarios del compositor durante las entrevistas realizadas. Las asociaciones de timbres en colores, de intensidades/tempos en líneas y de texturas determinadas/indeterminadas en figuras geométricas ayudaron al analista a decodificar el discurso sonoro del *Móvil III*.

Palabras clave

Gráficos, Gramatges, Cuba, vanguardia, análisis, *Móvil III*.

Abstract

The study of the works belonging to the musical avant-garde of the 1960s is still a pending task for Musicology. This research carries out the musical analysis of *Mobile III* for flute and piano by the Cuban composer Harold Gramatges Leyte-Vidal (Santiago de Cuba, 1918-Havana, 2008), using the score, sound recording and graphics specially generated for this work. With the aim of revealing and assessing the multiple elements that make up the musical discourse, two graphs were designed to help the reader fully understand the work by visualizing variables such as dynamics-intensity, registers, tempometry and timbre. These graphs are the result of the analyst's interpretation, and are not related to the visuality of the score being studied or the composer's comments during the interviews. The associations of timbres in colors, of intensities/tempo in lines, and of determined/indeterminate textures in geometric figures, helped the analyst to decode the sound discourse of *Mobile III*.

Key words

Graphics, Gramatges, Cuba, avant-garde, analysis, *Mobile III*.

Introducción

Harold Gramatges, quien fuera discípulo de Amadeo Roldán, presidente de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo (1954-1959) y miembro del Grupo de Renovación Musical (1943-1948), fue uno de los compositores más importantes de la historia musical cubana contemporánea. Mercedor del 1er Premio Iberoamericano de la Música “Tomás Luis de Victoria” 1996, posee un catálogo para múltiples formatos incluyendo audiovisuales. Su serie *Móviles* (1969-80) pertenece al período creativo en el que la madurez artística alcanza su punto más alto; y consta de cuatro obras para diferentes formatos instrumentales:

- *Móvil I* para piano (1969)
- *Móvil II* para orquesta de cámara (1968-70)
- *Móvil III* para flauta y piano (1977)
- *Móvil IV* para guitarra (1980)

Me doy cuenta que una partitura puede convertirse en un diseño, en un dibujo capaz de sonar. Me motiva la correspondencia entre lo que se pinta y lo que suena... La realización de esta serie de obras viene sugerida por los *Móviles* de Alexander Calder¹, esculturas que no están hechas como talla sino como aditamentos. La idea de las esculturas giratorias la aplico a mis *Móviles* (H. Gramatges, comunicación personal, 6 de marzo de 2006).

En sus piezas Calder plantea un profundo estudio de masas, volúmenes y colores, sugiriendo nuevas definiciones de ideas que juegan con el espacio mediante sucesiones de planos multidimensionales; mientras que Gramatges realiza una transcripción de este fenómeno a sus *Móviles* mediante el juego de las dinámicas-intensidades, el balance de la instrumentación, el timbre, la flexibilidad en el ritmo y la equilibrada distribución que hace del espacio musical interior. Estos elementos conjugados generan infinita multiplicidad de tiempos-intensidades-colores en constante transformación.

¹ Alexander Calder (Pensilvania, 1898-Nueva York, 1976), escultor estadounidense conocido por ser el creador del móvil (esculturas cinéticas colgantes) y pionero de la escultura cinética.

Metodología

Se abordó el análisis alternando acercamientos específicos y generales a través de una trama de vínculos complejos que manifestaron los medios expresivos (Padilla, 1999, p. 11); y para develar su engranaje se aplicaron, a modo de préstamos con fines específicos y puntuales, determinadas categorías y conceptos. Estos no son producto del estudio poético de las obras, sino herramientas que auxilian al analista, y se relacionan a continuación:

- Tiempo musical *liso* (*pasivo*) o *estriado* (*activo*): el tiempo amorfo es comparable a la superficie lisa (fondo pasivo), el tiempo pulsado a la superficie estriada (plano activo); por esta razón, por analogía, se denominan las dos categorías así definidas con el nombre de tiempo *liso* o fondo *pasivo* y tiempo *estriado* o plano *activo* (Boulez, 2009, pp. 132-133).

- En la misma dirección se define la *temporalidad* como un nivel donde se organizan los acontecimientos temáticos en el tiempo, así como los elementos métricos y rítmicos (Tarasti, 1994).

- También se apela a Boulez (2009) para utilizar su definición de *dinámica de punto o línea*:

Por *dinámica-punto*, entendemos todo grado fijo de la dinámica; los encadenamientos se harán de punto a punto sobre la escala elegida, sin que haya, de uno a otro recorrido, gesto. Con la *dinámica-línea*, por el contrario, operaremos sobre los trayectos de una amplitud dada a una nueva amplitud: crescendo-decrescendo, y sus combinaciones. Esta segunda categoría, la definiría como si proviniera del *glissando dinámico*, comparable al glissando de las alturas, y en los tempi (acelerando, ritardando) (p. 93).

- La noción de *espacialidad intramusical* para caracterizar los procesos de distribución sonora en el registro de trabajo del instrumento (López Cano, 2001, pp. 101-122).

- Para el análisis de las microestructuras se manejan dos términos: *desplazamientos* y *estructuras*. El primero refiere a secuencias de al menos dos sonidos y el segundo a las organizaciones que forman los sonidos verticalmente. (Guzmán, 2020, p. 84).

- Considerando que la dramaturgia se desarrolla inevitablemente en el encuentro impredecible de los factores que estructuran la escena (Sánchez, 2010), se propone su análisis observando los pares opuestos que conforman la puesta en marcha del discurso sonoro. En su ensayo *Dramaturgia en el campo expandido*, Sánchez (2010) declara: "...la dramaturgia está más allá o más acá del texto, se resuelve siempre en el encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica" (p. 20). En el presente análisis se aborda una obra sin texto, pero se propone el estudio de la dramaturgia a través de los pares opuestos protagonistas: determinación-azar, teclado-cordaje, estructuras-desplazamientos, cromatismo-hexatonismo y microtonalismo-diatonismo, sonidos determinados-indeterminados y tradición-vanguardia.

- Para el análisis de las dos citas que realiza Gramatges en la obra se referencia el estudio de Zavala (1999) cuando declara que: "el concepto de intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos, como producto de una red de significación, a la cual llamamos intertexto" (p. 26). En ese sentido también deja claro que la intertextualidad no depende exclusivamente del texto o de su creador, sino de quien observa, analiza y percibe, y descubre allí relaciones que le otorgan significados al texto (p. 27). En el ámbito musical, se parte también de la definición de intertextualidad dada por Guerrero (2019) como una de las formas de aplicar esta técnica:

...más que cerrar y restringir el concepto a una condición evaluativa de reconocimiento de músicas anteriores (fundamentalmente elementos del lenguaje musical tales como melodías, armonías, ritmos y estilos), he intentado mostrar cómo otros elementos del evento musical (gestos, corporalidad, instrumentación, letras, títulos y nombres de géneros, tímbricas, etcétera) pueden dar cuenta de la compleja trama en la que se encuentra tejida una obra musical. El reconocimiento y la identificación de esas relaciones no son solamente los correspondientes a citas o alusiones, sino que apela, en definitiva, al reservorio que posee la audiencia de su propia cultura (pp. 91-92).

Por otro lado, el artículo “El mestizaje intertextual en la música contemporánea: un estudio de caso” de Nogueira (2002), en el que la autora clasifica los tipos intertextuales en: *apropiación*, *parodia*, *estilización* y *paráfrasis* (pp. 32-43)² ayudó a caracterizar estas citas en los *Móviles*.

- La obra está estructurada en eventos y cada uno es dividido en escenas. Esta división en escenas no la propone el compositor, sino el analista, y se justifica por múltiples razones: cambios en la textura, en la espacialidad interna y en la temporalidad, diseño de lo aleatorio y lo indeterminado o bruscos giros tímbricos. Frecuentemente coincide la subdivisión temporal (tiempo físico-real) dada por el compositor con la organización de las escenas que propone el analista, pero esta coincidencia no siempre ocurre, puesto que se persigue un entendimiento de las estructuras del corpus (partitura) y sus relaciones, mientras que la organización de Gramatges propone una mejor comunicación partitura-intérprete.

- De manera muy puntual y operativa, para el presente análisis se denominará *gesto escénico* a los movimientos corporales –indicados o no por el compositor– que realiza el intérprete en el proceso de ejecución de la obra.

- Bajo la misma estrategia analítica, se denomina y aplica el *aislamiento temporal* a los fragmentos musicales, con una precisa indicación métrico-temporal, que están insertados dentro de otra imperante temporalidad contrastante.

² "La «apropiación» es una técnica de articulación de textos ajenos en un contexto diferente, como en un collage o montaje. Tratados como material, los textos apropiados son utilizados como símbolos. Al contrario de lo que sucede en los otros modelos de trabajo intertextual, no hay inserción del apropiador en el objeto apropiado, sino un desplazamiento para una situación o contexto distinto del original, resultando en un cambio de significados y conceptos. La «parodia» pretende invertir el sentido del objeto parodiado, generalmente realizando la crítica, la contestación. El desvío de sentido entre el texto original y el texto paródico es, por lo tanto, completo, resultando un producto consecuentemente ambiguo con la memoria de dos. La parodia establece una lectura nueva y diferente del objeto apropiado. Podemos definirla, por lo tanto, como la Intertextualidad de las diferencias. La «estilización» anda en la misma dirección del objeto estilizado, pues se mantiene fiel al paradigma inicial, sin traicionar la organización ideológica del sistema, como sucedería en la parodia. Innovando sin subvertir, pervertir o invertir el sentido, posibilita la introducción de un tratamiento personal en el discurso, de una reforma, sin modificación esencial de la estructura. Incorpora, por lo tanto, una actitud creativa. La «paráfrasis» es la reafirmación, en términos diferentes, del mismo sentido de una obra; se trata de un segundo texto sobre un primero aumentado de diferencias superficiales. Ocultándose detrás de un lenguaje establecido, de un paradigma, se puede decir que la paráfrasis es el recalque del lenguaje propio, un discurso sin voz, pues quien está hablando está diciendo lo que el otro ya dijo, revalidando un discurso oficial. Se define, por lo tanto, como la Intertextualidad de las semejanzas." (Nogueira, 2002, pp. 32-43)

- La complejidad será articulada fundamentalmente con la textura y las intensidades, teniendo en cuenta la imposibilidad de ser reducida a términos lógicos mensurables, y considerada como el efecto de interacciones múltiples en diversas variables de los medios expresivos (Mandolini, 2016, pp. 42-43), donde, como casi siempre, el todo será una lectura diferente a la suma de las partes.

Para allanar el camino del proceso analítico se diseñaron dos gráficos que auxiliaron el análisis musical del corpus. En los gráficos se convirtieron los fenómenos musicales en trazos visuales que ayudaron a obtener tanto una visión general de la obra como visiones fragmentadas. El tiempo, el espacio, las intensidades o dinámicas y la instrumentación fueron representados visualmente, con el objetivo de proponer una vía alternativa para la comprensión de la obra. Se desglosan algunas de sus características para facilitar la interpretación:

- El eje horizontal será común para ambos y representa el tiempo cronométrico.
- Para el gráfico de Tempo-Intensidades (imagen 2) el eje vertical representará dos variables: las dinámicas o intensidades, y los cambios en el tempo.
- En el segundo gráfico (imagen 6) se adicionan figuras geométricas definidas (elipses) e indefinidas (irregularidades), para diferenciar las estructuras y los desplazamientos precisados por el compositor, y las zonas de indeterminación que definen los intérpretes. El eje vertical nos informa sobre el manejo por parte del compositor de la tesitura, el registro o el espacio intramusical.
- En la parte superior de ambos hay una leyenda que asocia colores y timbres, así como el tipo de línea (continua o discontinua) para representar el tiempo y las intensidades.

Como parte de la metodología se utilizó la entrevista como recurso inestimable de la investigación, pues era una gran oportunidad aprovechar la presencia física del Maestro Harold Gramatges.

1. El Móvil III³

El *Móvil III* (flauta y piano) fue compuesto en el periodo de mayor riqueza creativa (en cuanto a diversidad de formatos y cantidad de obras) de la producción cameral de Gramatges. Este repertorio es cualitativamente rico y comprende desde dúos hasta octetos instrumentales, incluyendo además la voz solista y peculiares formaciones instrumentales. Dentro de los dúos, además de la obra que se analiza, escribió: *Preludio e Invención I* (1940) para clarinete y fagot, el *Dúo en La bemol* (1943) para flauta y piano y *Diálogo* (1981) para violín y piano.

El teclado, el cordaje y la caja acústica del piano serán los medios generadores de sonidos, ruidos y atmósferas. Por otro lado, la flauta utilizará todo su arsenal tímbrico (tesituras extremas, vibratos, microtonos, sonidos guturales, efectos con las llaves, entre otros) para dialogar con su compañero. La obra, además, tiene incorporada una maraca que se disputan los intérpretes durante el *performance* a manera de tercer elemento que exige protagonismo a lo largo del discurso.

³ Se toma en consideración el libro de partituras *Los Móviles de Harold Gramatges* de Acosta (2001). <https://open.spotify.com/artist/3Z8vnInmmutuL9lnjGsga>.

Móvil III
para flauta y piano (1977) Harold Gramatges

The image shows a handwritten musical score for 'Móvil III' for flute and piano. The score is divided into four systems, each with a flute staff and a piano staff. The piano part includes detailed chordal textures and dynamic markings such as mp, mf, sfz, and pp. The flute part features melodic lines with various articulations and dynamics. The score is annotated with circled numbers (3, 5, 10, 11) and arrows, likely indicating specific analytical points. A box labeled 'A' is present in the top left corner of the first system. The piece concludes with a double bar line and a small '- 2 -' at the bottom right of the fourth system.

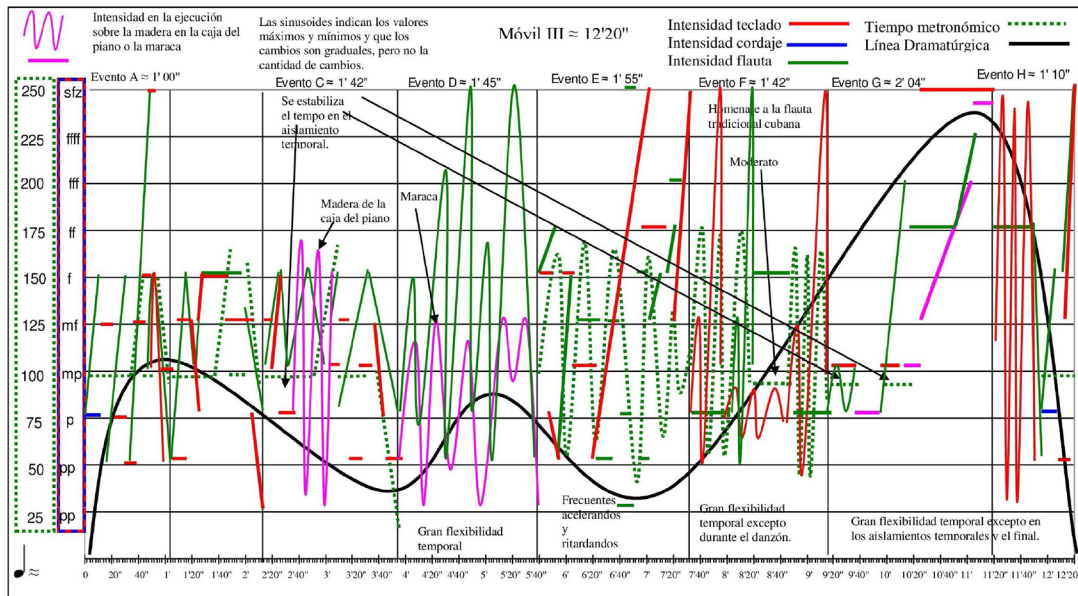
Imagen 1: Gramatges, H. (2001). Móviles. Evento A. [Edición facsímil]. Editorial Letras Cubanas.

1.1 Tempo-Intensidades

Como se puede observar en el primer gráfico (imagen 2), se manejan dinámicas de punto y de línea (Boulez, 2009). En el evento A (imagen 1) la flauta utiliza la dinámica de línea y el piano la de grado fijo fundamentalmente. Esto está muy relacionado con la factura de lo escrito para cada instrumento; al comienzo existe determinado grado de complejidad porque mientras el cordaje está en *p*, la flauta realiza *glissandos* en su intensidad de *p* a *mp* y luego de *mp* a *f*.

En el evento B la dinámica es simple y ahora el piano utiliza más los *crescendos* y *decrescendos*. Algunos momentos con determinado grado de complejidad textural presenta el evento C como en el final de la tercera escena, donde conviven el *cresc* de la flauta y el *mp* mantenido en el piano; por lo demás, se siguen utilizando las intensidades de línea y grado fijo en la flauta y el piano respectivamente.

El singular evento D también tiene momentos complejos (comenzando el evento el amplio vibrado en *f* de la flauta y la maraca anunciando discretamente su presencia), aunque la dinámica de línea simple es la que más se utiliza. La primera parte del evento E se destaca también por la diversidad en el manejo de las intensidades (el piano va ejecutando estructuras en un lento *cresc*, mientras la flauta realiza amplios saltos dinámicos: de *mf* a *p*, *sfz* a *pp*). Ya en estos dos últimos eventos se extendió el rango de la dinámica utilizada (en A, B y C entre *pp* y *f*, ya D y E se extienden frecuentemente hasta *ppp* y *sfz*).



Móvil III Tempo, Intensidad y Dramaturgia.

Imagen 2: Gramatges, H. (2001). *Móvil III*. Gráfico Tempo, Intensidad y Dramaturgia. Elaboración propia.

Los eventos F, Gy H presentan un alto grado de indeterminación en la escritura. El intérprete determina alguno de los parámetros musicales por lo que la dinámica también estará sujeta al azar. F comienza planteando complejidad en la intensidad cuando la flauta tiene un *p* (*sempre*) y el pianista diseña una improvisación en un rango dinámico que abarca desde el *pp* hasta el *sfz*. Después se intercambian los roles y ahora el piano fluctúa la dinámica entre *pp* y *mf* aproximadamente. Finalmente, el pianista mantiene su oscilación dinámica y la flauta realiza la segunda cita en *f*, para concluir el evento. El alto grado de indeterminación en el evento F genera cierta complejidad en el manejo de las intensidades.

La dinámica es simple en la primera parte de G (diálogos de los *mp* del piano y los crescendos y decrescendos de la flauta); en cambio la segunda parte se vuelve indeterminada para el flautista (*f sempre*) que, junto a los *sfz* en los clústers del piano que alternan con la maraca en *f*, convertirán en compleja la dinámica de este evento. El evento final nos depara una mayor y total complejidad en el manejo de las intensidades cuando se produce la simultaneidad entre los desplazamientos *f sempre* en la flauta y la indeterminación casi total en el piano. Incluso en la coda, el *mp* de la flauta contra el *p* del cordaje, y el *f* de la flauta frente al crescendo del piano, mantendrán la riqueza dinámica que genera esta obra.

1.2 Temporalidad

En esta obra el compositor acude a dos citas para homenajear géneros y compositores cubanos que utilizaron la flauta en la música tradicional y la vanguardia musical de los años sesenta. Acerca del origen de esta idea nos dice Harold Gramatges:

En el proceso de creación se me ocurre hacer citas de elementos cubanos, entonces inserto para la flauta un fragmento del danzón *La Mora* de Eliseo Grenet homenajearo a la flauta tradicional. El piano no acompaña a la flauta de manera tonal, sino que realiza otros efectos sonoros de forma libre (H. Gramatges, comunicación personal, 6 de marzo de 2006).

Dentro de toda la flexibilidad e indeterminación temporal que tiene el *Móvil III* debido a la ausencia de líneas divisorias, imprecisas indicaciones y otros elementos ya señalados, la intertextualidad, mediante la cita, será una técnica más para manipular la temporalidad de la obra. La primera cita la realiza comenzando el evento D cuando la flauta plantea un dibujo que

pertenece a la obra *Per suonare a tre* de Leo Brouwer (1975) (imagen 3). En este caso, la melodía insertada no está alejada del ambiente atonal y el mundo sonoro del *Móvil III*; se mantienen los grandes saltos interválicos, las frecuentes variaciones de intensidad, la temporalidad flexible, el uso del vibrato, el microtonalismo y los sonidos guturales, entre otros recursos, por lo que la técnica intertextual empleada es la *paráfrasis*, según la cual la cita reafirma el mismo sentido de la obra, de acuerdo a la clasificación de Nogueira (2002).

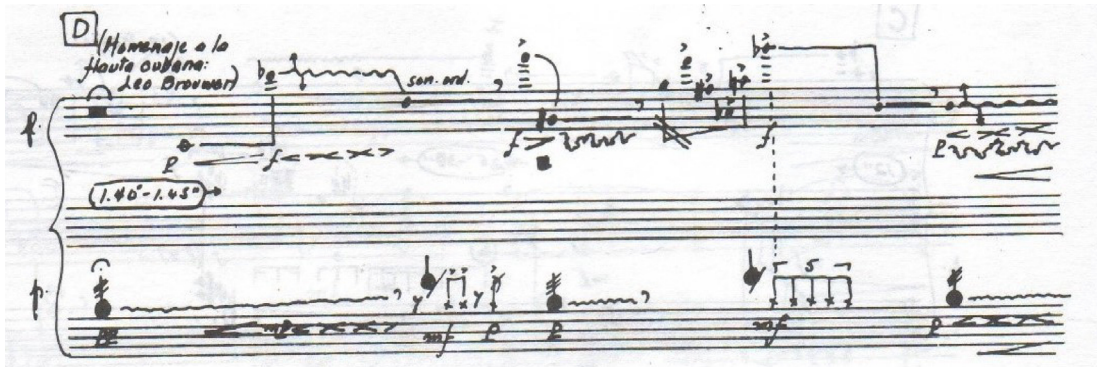


Imagen 3: Gramatges, H. (2001). *Móvil III*. Evento D, cita *Per suonare a tre* de Leo Brouwer. En *Móviles* [Edición facsímil]. Editorial Letras Cubanas.

Luego en el evento F la flauta recrea un fragmento del danzón *La Mora* de Eliseo Grenet en el ya mencionado homenaje a la flauta tradicional cubana. Ahora la flauta se aísla temporalmente del piano cuando este último acompaña la línea tonal y rítmica del danzón (flauta), con desplazamientos atonales que consisten en las cinco notas negras en la mano derecha (pentafonismo) y cinco sonidos del teclado blanco (diatonismo) en la mano izquierda (C, D, E, F, G), de los cuales resulta un cromatismo elevado y rítmicamente irregular. En esta segunda cita el compositor aplica la técnica de la *apropiación* porque se inserta un contexto dentro de otro diametralmente opuesto, articulándose textos ajenos que determinan cambios de significado (Nogueira, 2002).

Imagen 4: Gramatges, H. (2001). *Móvil III*. Evento F, cita danzón La Mora de Eliseo Grenet. En *Móviles* [Edición facsímil]. Editorial Letras Cubanas.

El evento A comienza con una concepción heterogénea del tiempo cuando conviven la flauta en un plano activo y el piano (cordaje) en un fondo pasivo. Luego se impone el tiempo homogéneo segmentado hasta que en el evento C vuelven a coexistir opuestas temporalidades: el microtonalismo en la flauta (plano liso) y el trémolo en la caja del piano (plano activo).

Generalmente en los eventos que tienen fragmentos de concepción temporal heterogénea, la flauta plantea el plano activo o segmentado y el piano o la maraca ejecutan el plano pasivo. Esto sucede en los eventos D, F, G y H como se puede apreciar en la tabla 2. La pasividad del piano se manifestará a través del cordaje y, en el evento F, mediante clústers arpegiados y ligados que generarán una atmósfera no mensurable en el tiempo.

Heterogéneos	A	C	D	F	G	H
Pasivo o liso	Piano (cordaje)	Faulta (microtonos)	Maraca	Piano (escenas 2 y 3)	Trémolo maraca (escena 2)	Piano (cordaje) escena 2
Activo o segmentado	Flauta	Percusión en la caja del piano.	Flauta	Flauta (escenas 2 y 3)	Flauta	Flauta

Tabla 1: Tiempos heterogéneos. Análisis del *Móvil III* (Gramatges, 2001). Elaboración propia.

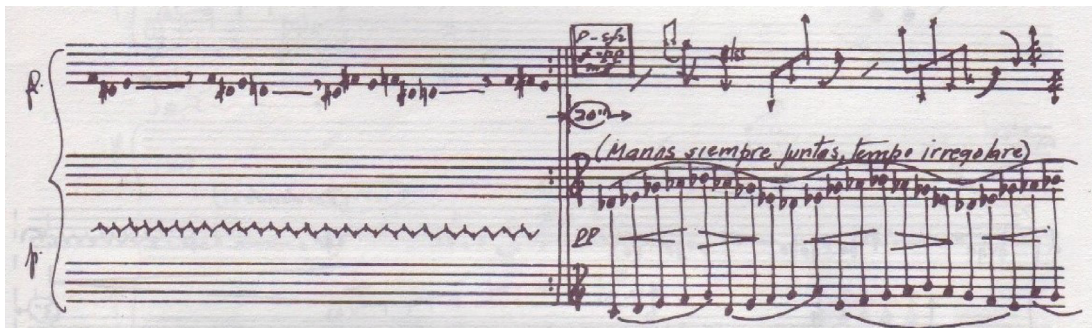


Imagen 5: Gramatges, H. (2001). *Móvil III*. Fragmento evento F. Tiempo heterogéneo, flauta en plano activo y piano en función pasiva. En *α*[Edición facsímil]. Editorial Letras Cubanas.

1.3 Espacio musical

Acercas del espacio intramusical podemos percatarnos en la imagen 6 que tanto el piano como la flauta utilizan y explotan totalmente, durante la mayor parte de la obra, su espacio musical o registro sonoro correspondiente. Con la excepción del evento D, en el que no participa el piano, en los eventos restantes, ya sea mediante el empleo de procedimientos aleatorios o no, los protagonistas viajan a lo largo de sus tesituras respectivas. El empleo en la flauta de microtonos, explotación en los extremos de la tesitura, saltos que abarcan desde la segunda menor hasta más de dos octavas, efectos percutidos, entre otros, enriquece el ya dominado espacio frecuencial y tímbrico del piano.

Por primera y única vez en este ciclo de obras el compositor realiza en el texto musical una indicación o llamado a la gestualidad de los intérpretes. Harold Gramatges nos comenta acerca de este importante elemento:

De pronto se me ocurre una acción escénica; hay un momento en que el pianista está haciendo unos clústers y está sonando la maraca, y el flautista está haciendo una improvisación de locura, están en éxtasis, en estado de furia. El pianista provoca al flautista con el sonido de la maraca que realiza con su mano derecha, lo amenaza. De repente el flautista le quita la maraca al pianista y realiza la misma amenaza sobre él. Este momento va poco a poco a un estado de conciliación entre los intérpretes (H. Gramatges, comunicación personal, 6 de marzo de 2006).

La relación compositor-intérprete, en relación a la contribución de cada uno con la identidad de la obra, incidirá sobre otro de los conflictos latentes durante todo el ciclo de obras: determinación-indeterminación. Estos pares estrechamente relacionados son decisivos en la conformación de la curva dramática de la obra (curva de color negro, imágenes 2 y 6).

Los tres primeros eventos de la obra se mantienen bastantes uniformes en cuanto al bajo grado de indeterminación que plantea el compositor, a excepción de la temporalidad. Conflictos en un nivel microestructural como teclado-cordaje, estructuras-desplazamientos, cromatismo-hexatonismo y microtonalismo-diatonismo dan inicio al movimiento dramático de la obra.

Escena 1 ≈ 16 “	Escena 2 ≈ 18 “	Escena 3 ≈ 11 “	Escena 4 ≈ 15 “
<ul style="list-style-type: none"> - Exposición del motivo interno (desplazamiento interno) - Irrumpe el cordaje 	<ul style="list-style-type: none"> - Se replantea uno de los motivos externos (tres sonidos adyacentes) - Incursiona el piano en los tonos enteros - La flauta trabaja los cuartos de tonos (Conflicto cromatismo-hexatonismo) 	<ul style="list-style-type: none"> - Efecto cresc-acell en la flauta 	<ul style="list-style-type: none"> - Se manifiesta el conflicto cromatismo-diatonismo - Movimiento escalístico y cromático en el piano (desplazamiento)

Tabla 2: Acontecimientos sonoros Evento A. Análisis del *Móvil III* (Gramatges, 2001). Elaboración propia.

Escena 1 ≈ 15 “	Escena 2 ≈ 15 “	Escena 3 ≈ 40 “
<ul style="list-style-type: none"> - Prevalece el cromatismo - La flauta recrea el motivo externo de tres sonidos (desplazamiento) 	<ul style="list-style-type: none"> - Incursiona el piano en la atmósfera de los tonos enteros (cromatismo-hexatonismo) (estructura) 	<ul style="list-style-type: none"> - Movimiento escalístico y cromático en el piano (desplazamiento)

Tabla 3: Acontecimientos sonoros Evento B. Análisis del *Móvil III* (Gramatges, 2001). Elaboración propia.

En el evento A hay un diálogo entre los protagonistas donde se impone el cromatismo.

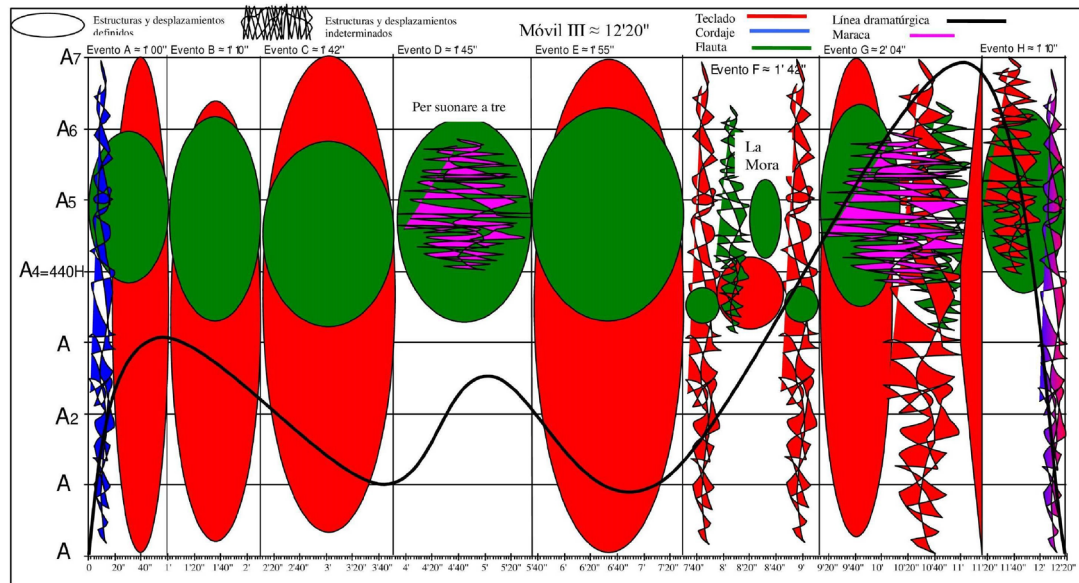
En el evento B se impone el cromatismo matizado con las estructuras por tonos enteros que generan, por momentos, el conflicto cromatismo y hexatonismo. Los desplazamientos de la flauta se siguen organizando y en las escenas 2 y 3 dialogan los protagonistas.

En el evento C se mantiene el cromatismo en forma de diálogo y aparecen efectos percutidos tanto en la flauta como en el piano. La presencia del aislamiento temporal acentúa el conflicto determinación-indeterminación temporal. Reaparece el microtonalismo en la flauta.

En el evento D irrumpen la maraca (en libertad métrica), la intertextualidad, la emisión de sonidos guturales del flautista y el primero de los homenajes que le rinde el compositor a la flauta cubana, citando la obra *Per suonare a tre* de Leo Brouwer (1975). Esta cita no está custodiada por el piano, sino que el pianista durante todo este evento, acompaña a la flauta con una

Escena 1 ≈ 12 "	Escena 2 ≈ 30 "	Escena 3 ≈ 30 "	Escena 4 ≈ 30 "
- Introducción diseñada con desplazamientos	- Aislamiento temporal en el piano - Empleo del efecto cresc-acell -Microtonalidad en la flauta - Percusión en la caja del piano	- En el piano desarrolla el motivo de tres sonidos (desplazamiento)	- Efecto percutido con las llaves de la flauta

Tabla 4: Acontecimientos sonoros Evento C. Análisis del *Móvil III* (Gramatges, 2001). Elaboración propia.



Móvil III Espacio Intramusical y Dramaturgia.

Imagen 6: Gramatges, H. (2001). Móvil III. Gráfico Tempo, Intensidad y Dramaturgia. Elaboración propia.

maraca que golpea y sacude de diferentes maneras. El peculiar dúo ocurre fundamentalmente mediante diálogos y la flauta ejecuta desde aproximados diseños rítmicos tremolados y grandes saltos hasta efectos microtonales. Aparecen también, por primera vez, los sonidos guturales del flautista, por lo que en este evento surgen nuevos interlocutores en el conflicto dramático: maraca, sonidos guturales e intertextualidad se añaden al cordaje, teclado, caja del piano, llaves de la flauta y su sonido tradicional con sus múltiples variantes tímbricas.

Luego en E se produce un claro retorno a los viejos conflictos de los primeros eventos, lo que justifica la caída de la curva dramática (determinado equilibrio entre los elementos opuestos).

En el evento E se retorna el piano; se exploran los tonos enteros y el pentafonismo, pero se enfatiza el cromatismo; y se reanuda el conflicto estructuras-desplazamientos.

Los eventos F, G y H inclinan la balanza del compositor al intérprete, de la determinación a la indeterminación; se producen paralelismos temporales debido a la intertextualidad (vanguardia-tradición), definiciones temporales del compositor, reaparición de la percusión de

Escena 1 ≈30 “	Escena 2 ≈ 20 “	Escena 3 ≈ 1’05“
<ul style="list-style-type: none"> - Incursiona el piano en los tonos enteros y el pentafonismo (estructura) - La flauta replantea el motivo de tres sonidos - Se utilizan nuevamente los sonidos guturales 	<ul style="list-style-type: none"> - Solo desplazamientos - Empleo del efecto acell-cresc 	<ul style="list-style-type: none"> - Grandes clústeres en los extremos del espacio intramusical del piano (final) - Empleo del efecto acell-cresc

Tabla 5: Acontecimientos sonoros Evento E. Análisis del *Móvil III* (Gramatges, 2001). Elaboración propia.

sonido indeterminado (la maraca) y otros acontecimientos de menor de menor envergadura como el regreso del cordaje. El evento G se destaca por la única indicación escrita de gesto escénico que tiene esta serie de obras; si añadimos el alto grado de indeterminación, la percusión, el cromatismo, entre otros elementos, ubican a este evento en la cima de la curva narrativa de la obra. Finalmente, el evento H tiene una coda que nos plantea una clara reexposición de los elementos internos presentados en A, para canalizar de esta manera el destino final y la caída de la línea dramática.

En el evento F hay un alto grado de indeterminación y aleatorismo. Se emplea nuevamente la cita o intertextualidad. En la escena 3, sobre la indefinida atmósfera que traía el piano, la flauta ejecuta la segunda y última cita de este *Móvil*: el danzón *La Mora* de Eliseo Grenet. Sobre el tempo irregular y la imprecisión tonal del piano, se destaca un claro y preciso danzón que plantea una bifurcación temporal. Tonalidad-atonalidad, temporalidad-atemporalidad y vanguardia-tradición son algunos de los conflictos que se manifiestan en esta escena.

Escena 1 ≈ 30 "	Escena 2 ≈ 25 "	Escena 3 ≈ 24 "	Escena 4 ≈ 23 "
- Alto grado de indeterminación en el piano - Secuencia de intensidades en el piano	- Alto grado de indeterminación en la flauta - Secuencia de intensidades en la flauta	- Uso de la intertextualidad	- Reexposición de la escena 1 - Secuencia de intensidades en el piano

Tabla 6: Acontecimientos sonoros Evento F. Análisis del *Móvil III* (Gramatges, 2001). Elaboración propia.

El evento G cuenta con un alto grado de indeterminación en la flauta (escena 3); ambos intérpretes ejecutan la maraca; y hay gestualidad escénica indicada por el compositor. La flauta plantea una furiosa improvisación en *f*, mientras el pianista comienza a alternar diseños rítmicos de la maraca (mano derecha), con clústers aislados o en duetos realizados con la mano izquierda en lo más profundo y grave de la tesitura. Luego, en un instante climático, el flautista abandona su instrumento para arrebatarse la maraca al pianista por indicaciones precisas del compositor. La maraca, ahora poseída por el flautista, es fuertemente agitada. El pianista, en un proceso aditivo de sonidos, construye un clúster con las doce notas en el registro central; para finalizar juntos, piano (nuevamente clústers en los extremos del instrumento) y maraca, en un golpe en *sfz* que le da término a este crucial evento.

En el Evento H se reexponen elementos de A. Hay un alto grado de indeterminación en la escritura para el piano y un replanteamiento del conflicto determinación (flauta)-indeterminación (piano). En la escena 1 el piano realiza un diseño en el registro agudo del teclado, donde solo están indicados por el compositor algunos parámetros musicales como la

Escena 1 ≈30 "	Escena 2 ≈ 30 "	Escena 3 ≈ 1'04"
<ul style="list-style-type: none"> - Aislamiento temporal en el piano - Se recrea el motivo externo de tres sonidos 	<ul style="list-style-type: none"> - Aislamiento temporal en el piano - Se recrea el motivo externo de tres sonidos - Reaparece la maraca 	<ul style="list-style-type: none"> - Gestualidad indicada - Grandes clústers en los extremos del espacio intramusical del piano (final) (estructura) - Movimiento escalístico y cromático en el piano (desplazamiento)

Tabla 7: Acontecimientos sonoros Evento G. Análisis del *Móvil III* (Gramatges, 2001). Elaboración propia.

dinámica y los efectos a realizar (*glissandos* y *clústers* fundamentalmente). Las intensidades, al igual que en las escenas indeterminadas del evento F, están escritas en un rectángulo con varias posibilidades, que deben ser ejecutadas en el orden indicado. La flauta mantiene el cromatismo por sucesiones de sonidos que conforman intervalos de séptimas, novenas, segundas y tritonos fundamentalmente.

(a) La maraca es arrebatada por el flautista, quien la sacude con violencia, provocando al pianista.

(b) Golpe violento contra la mano izquierda junto con el cluster del piano

Imagen 7: Gramatges, H. (2001). *Móvil III*. Gesto escénico corporal, Evento G. En: *Móviles* [Edición facsímil]. Editorial Letras Cubanas.

Escena 1 ≈40 "	Escena 2 (Coda) ≈ 30 "
<ul style="list-style-type: none"> - Alto grado de indeterminación en el piano - Secuencia de intensidades en el piano 	<ul style="list-style-type: none"> - Reexposición del motivo (intervalos de novena menos en la flauta) - Retorna el cordaje - Grandes clústeres en los extremos del espacio intramusical del piano (estructuras)

Tabla 8: Acontecimientos sonoros Evento H. Análisis del *Móvil III* (Gramatges, 2001). Elaboración propia

La coda consta de cuatro pequeñas partes: el triple trino cromático de los protagonistas en las altas frecuencias, la reexposición del motivo que da inicio a la obra (el juego de la flauta con los intervalos de novenas menores y segunda menor acompañado del cordaje en el piano), el movimiento ascendente y cromático en el piano para formar el clúster en el registro central y el desplazamiento ascendente de clústeres que recorren toda la tesitura del piano y finalizan en las dos grandes estructuras cromáticas en los extremos del instrumento.

1.4 Análisis integral

Los aislamientos temporales le dan determinada estabilidad y/o fluidez a la intensidad de la obra y eso está relacionado con lo que ellos significan en cuanto a un retorno en el tiempo a las formas tradicionales de componer donde métrica, dinámica y timbre eran actores secundarios del discurso.

Los cambios de intensidad y tiempo metronómico no siempre son directamente proporcionales y esto se manifiesta con más claridad en la escena 2 del evento E cuando entre flauta y piano elaboran desplazamientos que se aceleran en el tiempo y, sin embargo, el compositor indica una disminución en la intensidad (mf > mp).

La maraca es un elemento que genera conflicto e indeterminación general, pues cuando interviene la línea dramática genera crestas debido a que los intérpretes utilizan un instrumento externo, hay una presencia de un sonido percutido indeterminado y se produce el gesto escénico en el evento G.

Las citas, fundamentalmente la de la obra de Eliseo Grenet, provocan un efecto de desplazamiento temporal en el analista-perceptor.

Conviven los diálogos (eventos A, B, C, D y E), las superposiciones de planos sonoros determinadas por el compositor (evento F) y el caos que crean en conjunto creador e intérpretes (eventos F, G y H). Determinación-indeterminación es el conflicto fundamental que rigió este *Móvil*, aunque existen otros como estructuras-desplazamientos, vanguardia-tradición, tonos enteros-diatonismo-cromatismo, tonalidad-atonalidad, entre otros, que van a influir de manera decisiva en la puesta en marcha de la obra.

Conclusiones

Luego del análisis realizado al *Móvil III* utilizando la partitura, el registro sonoro y dos gráficos especialmente generados para este trabajo, se concluye:

- El compositor emplea libremente los doce sonidos, pero este atonalismo libre, no acude al serialismo rígido de los compositores vanguardistas de la segunda posguerra.
- El azar y lo aleatorio son herramientas que el compositor utiliza controladamente; en la pareja de contrarios (determinación-indeterminación) radica la esencia del pensamiento estético-musical de Harold Gramatges aplicado al *Móvil III*.
- El espacio y tiempo musicales son indiscutibles protagonistas. Los tradicionales elementos (armonía, melodía, contrapunto) colaboran (a veces se subordinan) con los nuevos planteamientos estéticos (estructuras, intensidades, condensaciones, rarefacciones) de la vanguardia musical europea de los años sesenta. La temporalidad flexible y subjetiva junto con el tratamiento de la espacialidad son protagonistas en la obra. Las frecuentes apariciones de indeterminados *accelerandos* y *ritardandos*, la ausencia de líneas divisorias e indicaciones de valores aproximados en el tempo son algunos elementos que garantizan un mundo temporal rico y susceptible de infinitas lecturas. Las aventuras microtonales, el empleo de clústers, el

Eventos	A	B	C	D	E	F	G	H
Duración	1'00"	1'10"	1'42"	1'45"	1'55"	1'42"	2'04"	1'10"
# de escenas	4	3	4	1	3	4	3	2
Inter-textualidad	no	no	no	Per suonare a tre de Leo Brouwer	no	La Mora de Eliseo Grenet	no	no
Indeterminación	Temporalidad flexible. Libertad de altura en el cordaje	Temporalidad flexible.	Temporalidad flexible.	Temporalidad flexible.	Temporalidad flexible.	Tempo Dinámica Alturas Duración	Tempo Alturas Duración	Todos los parámetros
Dinámica	Simple: de grado fijo y de línea con determinado grado de complejidad	Simple: de grado fijo y de línea	Simple: de grado fijo y de línea. Momentos de complejidad	Simple: de grado fijo y de línea. Momentos de complejidad	Simple: de grado fijo y de línea. Compleja	Compleja	Simple: de grado fijo y de línea. Compleja	Compleja
Percusión añadida	no	no	no	Maraca	no	no	Maraca	no
Temporalidad	Heterogéneo y homogéneo segmentado	Homogéneo segmentado	Heterogéneo y homogéneo segmentado	Heterogéneo y homogéneo segmentado	Homogéneo segmentado	Heterogénea	Heterogéneo y homogéneo segmentado	Indeterminada

Tabla 9: Panorámica integral de la obra. Análisis del *Móvil III* (Gramatges, 2001). Elaboración propia

uso de bloques y masas sonoras como conglomerados geométricos en continuo movimiento a lo largo y ancho del espectro audible, así como la constante alternancia de condensaciones y rarefacciones de masas sonoras hacen del *Móvil III* una obra donde se manifiesta en todos sus frentes el espacio intramusical.

- La gestualidad de los intérpretes tiene un rol fundamental cuando el compositor vincula el gesto escénico al minucioso diseño de la instrumentación. La necesidad de la maraca y su inserción en la dramaturgia crean las condiciones para que el gesto escénico se convierta en coprotagonista de la obra.

- Se utiliza la cita, como forma intertextual, con el objetivo de rendir dos homenajes: a Leo Brouwer y a Eliseo Grenet.
- A pesar del grado de indeterminación general que tiene la serie, es el compositor quien proporciona la identidad a la inmensa mayoría de los acontecimientos musicales, sin caer en el extremo del control total de todos los parámetros musicales.

Harold Gramatges ha utilizado la flauta para contarnos parte de su historia en la música cubana mediante las citas realizadas. Por otro lado, el piano comparte protagonismo y no se lanza a las aventuras tímbricas del cordaje. La singularidad la logran ambos, junto a la percusión añadida.

Bibliografía

- Acosta, L. (2001). *Los Móviles de Harold Gramatges* [libro de partituras]. Ed. Letras Cubanas .
- Boulez, P. (2009). *Pensar la música hoy*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Colección de Arquitectura 52.
- Gramatges, H. (2001). *Móviles* [Edición facsímil]. Editorial Letras Cubanas.
- Guerrero, J. (2019). La música abordada como una práctica: una relectura del concepto de intertextualidad. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, enero-diciembre, 32, pp. 73-93.
- Guzmán, R. (2020). Harold Gramatges, análisis musicográfico del *Móvil II*. *Cuadernos de Investigación Musical*, enero-junio, 12, pp. 79-101. <https://revista.uclm.es/index.php/cuadernosdeinvestigacionmusical/article/view/2280>.
- López Cano, R. (2001). *Del Cronos al Topos. Espacio y tiempo en las músicas del siglo XX*. En M. Vega Rodríguez y C. Villar Taboada (Coords.), *El tiempo en las músicas del siglo XX* (pp. 101-122). Ed. Glares Gestión Cultural.

- Mandolini, R. (2016). Semiología musical y musicología: aportes de la filosofía de la complejidad. *Panambí*, 2, pp. 27-46.
- Nogueira, I. (2002). El mestizaje intertextual en la música contemporánea: un estudio de caso. *Boletín música*, 8, pp. 32-43.
- Padilla, A. (1999). *El Análisis musical dialéctico*. Ed. Helsinki.
- Sánchez, J. A. (2010). Dramaturgia en el campo expandido. *Repensar la dramaturgia, errancia y transformación*. Murcia: Centro Párraga. Centro de Documentación y Estudios avanzados de Arte Contemporáneo.
- Tarasti, E. (1994). *A theory of musical semiotics*. Indiana University Press.

Cómo citar este artículo:

Guzmán Barrios, R. (2023). Un acercamiento analítico al Móvil III de Harold Gramatges. *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41724>.

Monte abierto. Oda a la artesanía

Open Mount project. An ode to Crafts

Amalia Soledad Martínez

Universidad Nacional de Córdoba
 Facultad de Artes
 Córdoba, Argentina
solemartinez06@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1657-3263>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/abs79ay06>

Resumen

En esta ponencia analizamos el proyecto *Monte abierto*, que representó a Argentina en la Tercera Bienal de Diseño de Londres con el propósito de conocer las relaciones que se establecen entre artesanía, diseño y arte. Analizamos la instalación desde la perspectiva semiótica de Peirce (Houser y Kloesel, 2012) como signo dinámico que adquiere diferentes niveles de significación. Y desde la perspectiva sociosemiótica (Verón, 1993) como una configuración significativa que contiene huellas que dan cuenta de sus condiciones de producción y sus efectos. *Monte abierto* fue diseñada por Cristián Mohaded con el propósito de poner en diálogo el diseño con la artesanía haciendo visible el trabajo artesanal de Lorenzo Reyes. La materia prima de esta instalación es el simbol, un yuyo que crece naturalmente en el monte catamarqueño. Nuestra hipótesis es que el diseño se constituye en dispositivo destinado a poner en valor la artesanía a través de operaciones de estetización.

Palabras clave

Artesanía, diseño, patrimonio, sociosemiótica, discurso.

Abstract

In this paper we analyze the Open Mount project, which represented Argentina at the third London Design Biennale with the purpose of knowing the relationships established between Crafts, Design and Art. We analyze the installation from the Semiotic perspective (Peirce) as a dynamic sign that acquires different levels of meaning. And from the socio-semiotic perspective (Verón 1993) as a significant configuration that contains traces that account for its production conditions and its effects. Open Monte was designed by Cristián Mohaded with the purpose of putting design in dialogue with craftsmanship, making the craftsmanship of Lorenzo Reyes visible. The raw material of this installation is the simbol, a weed that grows naturally in the mountains of Catamarca. Our hypothesis is that the design constitutes a device destined to value the craft through aestheticization operations.

Key words

Crafts, design, heritage, sociosemiotic, discourse.

Introducción

Yúdice (2002) sostiene que la cultura en épocas de globalización generalizada es un recurso, “un pretexto para el progreso sociopolítico y el crecimiento económico” (p. 23). Por esa razón se producen eventos artísticos y culturales que contribuyen al posicionamiento de ciudades y países en el contexto global.

La ciudad de Londres se ha posicionado como un centro de legitimación del diseño gracias a eventos vinculados a esta disciplina como por ejemplo: el Festival de diseño, la Bial de diseño y la creación del Museo de diseño; a tal punto que es comparada por su importancia en el campo de la cultura con la ciudad de Venecia.

Desde 2016 se organiza en Londres la Bial de Diseño con el objetivo de dar respuestas a las necesidades que emergen en un mundo atravesado por las tecnologías digitales en constante cambio y signado por la crisis medioambiental.

Las bienales dan visibilidad a proyectos y productos innovadores que responden a necesidades emergentes, especialmente aquellas vinculadas a la sustentabilidad, pero constituyen también un espacio de debates intelectuales y de generación de negocios. Los países invitados participan con proyectos que responden al lema que rige cada edición de la bial. Estos proyectos, una vez admitidos por el comité organizador, son exhibidos en Somerset House, un espacio en el que confluyen negocios creativos y debates intelectuales, visitado por público local e internacional.

La Primera Bial de Diseño de Londres fue convocada a partir del concepto *utopía*, que posibilitó el desarrollo de grandes proyectos a lo largo de los siglos¹. Argentina no participó de esa edición de la bial. La Segunda Bial tuvo como eje el concepto *estados emocionales*. Allí Argentina fue representada por el grupo Trimarchi con la Instalación *Bosque impenetrable*². La Tercera Bial fue convocada bajo el concepto *resonance* que se traduce como *resonancia*. Este concepto, desde la perspectiva de la directora artística de la tercera edición de la bial, refleja con claridad la época en que vivimos: para Es Devlin se trata de una época de hiperresonancia que tiene consecuencias estimulantes y devastadoras.

1 En el artículo “Utopía” analizo la exposición realizada en Londres en el año 2016 desde la perspectiva de Charles Sanders Peirce (Martínez, 2017).

2 Esta instalación fue analizada en el artículo “Estados sutiles, lo impenetrable”, publicado en la revista Avances (Martínez, 2022).

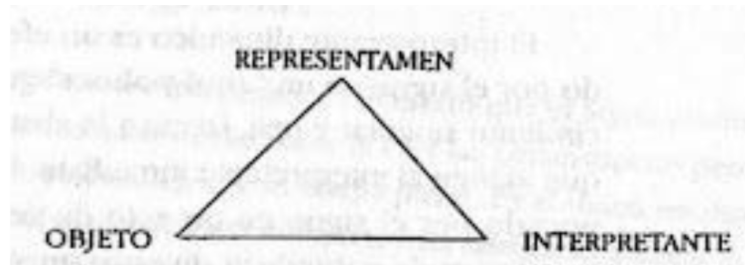
Resonancia sígnica

Charles Sanders Peirce (1836-1914) decía que el universo estaba impregnado de signos, que no había nada en él que no estuviese habitado por los signos. Peirce define al signo como

una cosa que sirve para transmitir conocimiento de alguna otra cosa y que est a en lugar de ésta o la representa. Esta cosa se llama objeto del signo, la idea en la mente que el signo provoca, que es un signo mental del mismo objeto se llama interpretante del signo (Houser y Kloesel, 2012, p. 63).³

Lo entiende a partir de una relación triádica entre objeto, representamen e interpretante. El objeto es aquello a lo que se refiere el signo, que puede ser real o no, y este genera un representamen. El cómo se manifiesta genera un interpretante, que es un nuevo signo.

De los tres componentes del signo triádico, el objeto es algo que salta de lo real, es un recorte de mundo que puede ser verdadero o falso. El representamen es la forma que adopta el signo que genera un interpretante. Un signo es un poder. Para Peirce los signos son productivos y la semiosis es la acción de un signo que produce nuevos interpretantes (Houser y Kloesel, 2012, p. 495). Los signos no dependen de nosotros, sino que siguen una tendencia, que es la tendencia del orden de lo general, la terceridad. Cada uno de ellos tiene un propósito.



³ En "Las bases del Pragmaticismo en las Ciencias Normativas" artículo elaborado en enero de 1906 y publicado parcialmente en *Obra filosófica reunida*. Charles Sanders Peirce. Tomo II (1893-1913), editado por Houser y Kloesel (2012).

Nuestra mente está forjada por los signos. Nadie crea algo de la nada, sino que adoptamos los signos y nos pasamos la vida adaptándonos. Para Peirce, los signos no están en nosotros, sino que nosotros estamos en los signos. Ransdell (1989) describe la acción de los signos como un proceso “autónomo” y “teleológico”: en la semiótica peirceana, el término “semiosis” se refiere a la acción de un signo al producir un interpretante de sí mismo. Esto implica que nunca asignamos significados a los signos a través de actos de voluntad; no se crea un significado de la nada. La creación del significado y su cambio es de modo primario una función de las disposiciones y espontaneidades de los propios signos. Para Peirce hay tres clases de signos: íconos, índices y símbolos. El ícono es “un signo que está en lugar de su objeto, porque en tanto que cosa percibida provoca una idea naturalmente vinculada a la idea que ese objeto provocaría” (Houser y Kloesel, 2012, p. 63). El índice es para el autor un tipo de signo que “está en representación de su objeto en virtud de una conexión real con él, o porque obliga a la mente a atender a ese objeto” (p. 63). Y el símbolo es “un signo naturalmente apto para afirmar que el conjunto de objetos, que es denotado por cualquier conjunto de índices que pueden estar ligados a él de ciertas maneras, es representado por un ícono asociado a él” (p. 63).

Un ícono es un tipo de signo que se refiere al objeto y que denota por caracteres propios, independientemente de que exista o no el objeto. El índice en cambio, es un signo que denota por ser realmente afectado por el objeto. Y un símbolo “es un signo que refiere al objeto que denota en virtud de una ley, normalmente una asociación de ideas generales que opera para hacer que el símbolo sea interpretado como refiriéndose a ese objeto” (Houser y Kloesel, 2012, p. 367).

Resonancia

Desde la perspectiva de Peirce⁴ las palabras son signos simbólicos. La palabra *resonancia* proviene del latín *resonantia* y hace alusión a la cualidad de hacer sonar algo repetidamente. Es Devlin, directora artística de la tercera edición de la bienal, quien propone la palabra *resonancia* por su significado potente en un mundo atravesado por problemáticas desencadenadas por la crisis ambiental mundial, las desigualdades sociales y económicas, los cambios laborales y la mala salud. Esta palabra adquiere una potencia enorme entre los diseñadores participantes de la bienal, quienes producen en torno a la idea de resonancia, dando lugar a interpretantes variados, como se observa en dos de los proyectos que participaron de la bienal: *Resonancias tectónicas* (Chile) y *The Boiler Room* (Israel).



Imagen 1: Chilet, M., Hermansen, P., Tironi, M. y Ureta, C. (2021). *Resonancias tectónicas* [instalación]. Fotografía de la Bienal de Diseño de Londres.

⁴ Elaborado a partir de *Definición.de* (s. f.).



Imagen 2: Pabellón de Israel. (2021). *The Boiler Room* [instalación]. Fotografía de la Bienal de Diseño de Londres.



Imagen 3: Mohaded, M. N. (2021). *Monte abierto* [instalación]. Fotografía de M. Mohaded. Bienal de Diseño de Londres.

Para Verón (1993) toda producción de sentido es necesariamente social y todo fenómeno social es un proceso de producción de sentido. La “realidad” es, “...se hace y deshace en el interior del tejido de la semiosis” (p. 116).

Los fenómenos de sentido aparecen “siempre bajo la forma de conglomerados significantes y como remitiendo (...) al funcionamiento de la red semiótica conceptualizada como sistema productivo” (p. 124). El análisis de los discursos no es otra cosa que la descripción de las huellas de las condiciones productivas en los discursos, ya sean las de su generación o las que dan cuenta de sus “efectos” (p. 127). Por otra parte, todo conjunto significativo está inserto en lo social y todo fenómeno social es susceptible de ser “leído en relación con lo ideológico y en relación con el poder” (p. 136). La descripción de las huellas nos permite conocer las gramáticas (reglas) y las operaciones (funciones sígnicas) que subyacen a las condiciones de producción.

Realizaremos el análisis del proyecto⁵ *Monte abierto* desde la recepción sin pretender con ello abarcar todas las interpretaciones posibles. Analizaremos también la difusión de la presentación del proyecto argentino a través de medios masivos⁶, procurando reconocer las huellas que remiten a las redes discursivas que atraviesan las condiciones de producción del proyecto para conocer el sentido que se establece.

5 El análisis del proyecto se realiza a partir de las reproducciones fotográficas del proyecto original (facilitadas por el Diseñador Gráfico Marco Mohaded), a partir de entrevistas realizadas al Diseñador Industrial Cristian Mohaded, como así también a partir de videos realizados sobre el trabajo de cestería de Lorenzo Reyes, entre otros recursos.

6 Analizaremos artículos publicados en las versiones digitales de los diarios La Nación, Clarín y Télam.

Monte abierto

Monte abierto es un proyecto de cestería ideado por Cristian Mohaded con el objetivo de proponer un diálogo entre el diseño y la artesanía.

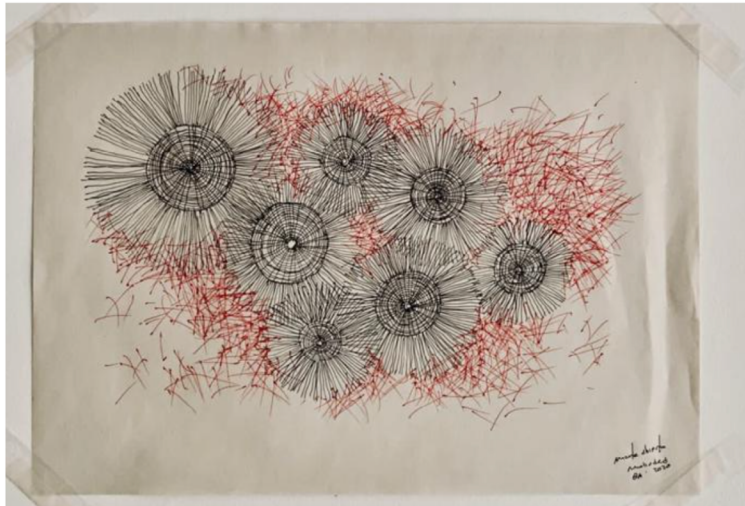


Imagen 4: Mohaded, M. (2021). *Monte abierto* [instalación]. Dibujo realizado por Cristian Mohaded. Fotografía de M. Mohaded. Bienal de Diseño de Londres.

Se trata de una instalación compuesta por diecisiete volúmenes de cestería realizados con una planta que crece naturalmente en el monte catamarqueño: el simbol. Los canastos que conforman el conjunto presentan diferentes diámetros y alturas, lo cual genera una imagen topográfica que cambia en apariencia según se modifique la luz. La instalación, que fue descrita por el autor como “paisaje del monte” (Jurado, 2021), se complementa con un diseño de luz que procura imitar los cambios que se producen en el monte, a lo largo de la jornada laboral de un artesano. Estos cambios de luz modifican completamente el paisaje.



Imagen 5: Mohaded, M. (2021). *Monte abierto* [instalación]. Fotografía cedida por M. Mohaded. Bienal de Diseño de Londres.

Mohaded evoca la resonancia de la artesanía en el diseño y para ello hace visible el trabajo del artesano Lorenzo Reyes, oriundo –como él– de Catamarca y del simbol, una planta silvestre que crece en los Valles Calchaquíes. La obra seleccionada por la cancillería argentina se articula en gran parte a partir del diálogo y la relación de diez años entre artesano y diseñador, quienes proponen un encuentro de texturas y colores a partir del diseño de canastos con la planta típica de la región que atesora una larga tradición vinculada a la cestería.

En la frontera entre el diseño y la artesanía, la propuesta prolonga la línea de trabajo de Mohaded, quien ha construido a lo largo del tiempo una obra híbrida en la que conviven lo artesanal y lo industrial; en este caso a partir de una serie de piezas de cestería de distintos volúmenes que constituye un conjunto escultórico que propone distintas escalas y destaca la plasticidad de la fibra (Albernaz, 2021).

El material

El material con el que están contruidos los volúmenes de la instalación constituye la primera huella que analizamos. Descripto como “yuyo”, se trata de fibra de simbol, una planta que crece naturalmente en el monte catamarqueño y que sirve de alimento para los animales de crianza. El simbol tiene cualidades tales como el color que varía entre los amarillos, amarillos verdosos, verdes, dorados y rojizos, según la incidencia de la luz del día y la época del año de la que se trate. La característica que tiene es que es flexible y a la vez rígido por lo que posibilita el tejido artesanal de sus fibras para obtener productos de cestería (canastos, bolsos, etc.).

La cestería es una práctica artesanal extendida en la provincia de Catamarca y otras provincias del noroeste argentino. Remite a períodos anteriores a la colonia en que los pueblos originarios obtenían de la naturaleza los medios para diseñar los objetos necesarios para su vida.

La producción de los cestos de simbol requiere mucho tiempo, ya que la recolección del material se hace a pie en el monte. El artesano se levanta antes del amanecer y recorre el monte en busca de las mejores fibras para realizar el tejido. A lo largo del día, el frío de la mañana, el sol abrasador del medio día y la tarde son testigos de la ardua tarea de recolección de la materia prima para el artesano. Los colores del cielo, que se modifican conforme transcurre la jornada –desde la oscuridad de la noche pasando por el amanecer y los azules cielos del día–, son experiencias cotidianas del artesano.

En la instalación se recrea esta experiencia lumínica a partir de un cuidado diseño de iluminación realizado por el diseñador Arturo Peruzzotti, que invita a los visitantes a percibir los cambios sensibles que se producen en la textura del material ante el cambio de la luz. Esta experiencia invita a permanecer en la instalación, lo cual la dota de una dimensión temporal.

El artesano

El artesano con el que trabaja Cristián Mohaded es Lorenzo Reyes. Reyes, oriundo de Catamarca, es de una familia de artesanos y teje el simbol desde pequeño. Mohaded ha establecido con él una relación de trabajo colaborativo desde hace diez años.

El artesano recolecta el yuyo a lo largo del día para realizar cestos y bolsas de simbol. El diseñador convierte ese yuyo en un material protagonista de la bienal, por ser un recurso natural que crece en abundancia y de manera silvestre en el monte; asimismo es sustentable puesto que sirve tanto para alimentar al ganado como para el equipamiento de la comunidad que lo utiliza. El color, la textura y el olor del simbol dan vida a una instalación en la que resuenan recuerdos de la infancia, olores y colores memorables.

La operación de racionalización del diseño pone en valor una hierba silvestre, proponiendo un cambio de paradigma que posiciona el material sustentable para la producción de objetos útiles para la vida cotidiana en un mundo en el que los recursos naturales se están agotando.

El diseñador

El diseño valoriza el producto artesanal en sí, poniendo el acento en el oficio, en su inocuidad, en la armoniosa relación que el artesano entable con su medio y en la reciprocidad, y respondiendo a las demandas de un público habituado al consumo cultural. El producto artesanal adquiere un valor en sí como objeto aurático (Benjamin, 2003) a través de la intervención del diseñador que se convierte en artista, el autor de la obra.

En los títulos de las noticias podemos leer: “Cristián Mohaded, el argentino que plantó bandera. El diseñador que revaloriza el saber hacer, dialoga con la naturaleza de su monte natal y revela el territorio construido para dialogar con el paisaje” (Urfeig, 2021, párr. 9); “En definitiva Cristián cumple una doble función: por un lado insertarnos en el mundo del arte como si fuera un embajador del diseño a nivel internacional y por el otro nos ayuda su conocimiento sobre el sector” (Albernaz, 2021, párr. 18).

El diseño lumínico de Arturo Peruzzotti incrementa la experiencia inmersiva: la luz está programada para generar tonalidades variadas en el salón en el que se encuentra la instalación. La variación de la luz jerarquiza la textura del tejido y los distintos tonos de la fibra del simbol. El público permanece en el lugar sintiendo el olor y percibiendo las variaciones que se producen según se modifique la luz. De esta manera se despiertan las sensaciones de un paisaje exótico, lejano, solitario y desconocido.

Artesanía y diseño: resonancias híbridas

La palabra *resonancias* es, desde la perspectiva de Pierce (Houser y Kloesel, 2012), un signo simbólico que ha generado interpretantes dinámicos que ampliaron su significado. Cada uno de los proyectos presentados en la bienal disloca al lector respecto a la tendencia del propio signo (su significado estrictamente musical).

Es así que el proyecto *Monte abierto* puede ser leído como índice en tanto que tiene una conexión real con el monte catamarqueño a través del simbol. Por otro lado puede ser pensado como ícono en tanto genera una atmósfera inmersiva en la que el receptor se sumerge en el paisaje del monte recreado a través de los diecisiete volúmenes de cestería que emanan su olor característico y que cambian su cualidad cromática gracias al diseño lumínico. El proyecto puede también ser leído como símbolo de la unión entre la artesanía y el diseño en conexión con la naturaleza y la sustentabilidad.

Los límites de lo artístico se han vuelto porosos; el diseño y la artesanía se han incorporado en espacios de circulación que estaban destinados al arte (con mayúsculas). El diseño ha adquirido un protagonismo inusitado en la puesta en valor de los objetos artesanales⁷ a través de operaciones estéticas que se ajustan a los requerimientos que imponen los espacios de exhibición.

La exhibición de los proyectos de diseño en la bienal desnaturaliza la potencia del símbolo reduciéndolo a ser solo un concepto que sirve de inspiración y da lugar a proyectos de autoría que tienden a referirse a sí mismos para convertirse en objetos auráticos, destinados más a la contemplación que a la reflexión. De esta manera, la estética de la artesanía es adecuada (uniformada) a los fines de “producir efectos visuales y emocionales” (Lipovetsky y Serroy, 2015, p. 41).

Richard (2014) dice que el desgaste de la autonomía del campo del arte se ha observado desde la irrupción de las industrias culturales (p. 10) que ha puesto a la visualidad “al servicio de los dispositivos de exhibición-circulación de las imágenes que las distribuyen culturalmente como formas-mercancías” (pp. 11-12).

⁷ Baudrillard (1974), en *La economía política del signo*, explica cómo ha contribuido el diseño racional funcionalista al desarrollo y el sostén del sistema capitalista. Podríamos decir que continúa siendo hoy un dispositivo central que aporta al desarrollo de la industria del consumo de la cultura en el denominado capitalismo trans-estético.

Esta operación de estetización, responde a una necesidad de diversificar e innovar que lleva a articular productos artesanales sustentables con productos tecnológicos, ornamentados y racionalistas. En este proceso se produce el "ascenso de una cultura de hibridación que combina territorios y estéticas que se contraponen" (Lipovetsky y Serroy, 2015, p. 190).

Las operaciones tendientes a la adecuación de la artesanía al tipo de exhibición que requiere la bienal, presentes en las condiciones de producción del proyecto, dan cuenta que *Monte abierto* se fusiona en una estética que tiende a borrar las particularidades de cada proyecto en pos de una estética que permita al público vivir una experiencia inmersiva que contribuya a la espectacularidad del evento y a las expectativas de circulación puestas en juego.

Como dice García Canclini (1995), "se trata de una estética que se impone en la acción espectacular sobre formas reflexivas e íntimas, una estética que fascina reduciendo las diferencias entre culturas diversas en pos de privilegiar el espectáculo por sobre las tensiones discursivas y la crítica" (p. 35).

Bibliografía

- Baudrillard, J. (1974). *Crítica a la economía política del signo*. Siglo XXI editores.
- Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. [Trad. de Andrés E. Weikert]. Itaca.
- Houser, N. y Kloesel, C. (Eds.) (2012). *Charles Sanders Peirce. Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1913)*. Fondo de Cultura Económica.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama.
- Richard, N. (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- Veron, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.
- Yúdice, G. (2002). *La cultura como recurso. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa.

Fuentes

- Albernaz, G. (2021, 1 de junio). Un diseñador de Catamarca desembarca en la Bienal de Diseño de Londres con un proyecto de cestería. *Télam* <https://www.telam.com.ar/notas/202106/556213-bienal-de-diseno-de-londres-cristian-mohaded.html>.
- Jurado, M. (2021, 21 de junio). Un paisaje de cestería catamarqueña impacta en Londres. *Clarín* https://www.clarin.com/arq/diseno/paisaje-cesteria-catamarquena-impacta-londres_o_GYtD9l_Zz.html.
- Definición.de (s. f.). Definición de resonancia. <https://definicion.de/resonancia/>.
- Martínez, A. S. (2022). Estados sutiles, lo impenetrable. *Avances*, 31. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37673/38209>.

- Martínez, A. S. (2017). Utopía. Miradas, Lenguajes y perspectivas semióticas. Aportes desde América Latina. Federación Latinoamericana de Semiótica. <http://www.aasemiotica.com.ar/wp-content/uploads/2017/11/MIRADAS-LENGUAJES-Y-PERSPECTIVAS-SEMI%C3%93TICAS.pdf>.
- Urfeig, V. (2021, 3 de junio). Cristián Mohaded, el argentino que llevó los Valles Calchaquíes a Londres. La Nación. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/cristian-mohaded-el-argentino-que-llevo-los-valles-calchaquies-a-londres-nido3062021/>.
- Ransdell, J. (1989). Teleology and the Autonomy of the Semiosis Process. Arisbe. *The Peirce Gateway* [sitio web]. <https://arisbe.sitehost.iu.edu/menu/library/aboutcsp/ransdell/AUTONOMY.HTM>.

Cómo citar este artículo:

Martínez, A. S. (2023). Monte abierto. Oda a la artesanía. AVANCES, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41722>.

Materia vibrante y geografía animada: El caso de *Pacha, barro somos*

*Vibrant matter and animated geography:
The case of Pacha, Barro Somos*

Luján Ailen Martínez

Universidad Nacional de Villa María
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
Villa María, Argentina
gopilalita@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4044-1623>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/klw731b85>

Resumen

Se propone un análisis de la producción animada *La Pacha* y su *ceremonia*, dirigida por la argentina Aldana Loiseau (2019), considerando la propuesta de Marks (2002) de la imagen como un tejido conectivo, un palimpsesto de acontecimientos y circunstancias que se despliegan en y desde la imagen hacia el mundo. La articulación se construye aquí sobre tres apartados: 1) El territorio y su narrativa; 2) Materia, tecnología y trance; y 3) Un paisaje viviente. El primero apunta a pensar en el contexto de producción de la narrativa que se trata y su anclaje en el territorio cordillerano, su geografía, su cultura, sus historia, su cosmogonía. El segundo, se concentra en la potencia formal de la animación, en la operación de la materia como elemento narrativo y simbólico, y los vínculos que se proponen en el relato entre lo humano y la naturaleza siguiendo la propuesta de Andermann (2018) en su trabajo *Tierras en Trance*. En el tercero, se pone en tensión la división entre cultura y naturaleza en el territorio andino a través de autores como De la Cadena (2015) y Adams y Mulligan (2003), y las nuevas posibilidades de vincular materia y sensibilidad, lo real y lo imaginario, a través del arte y la tecnología.

Palabras clave

Animación latinoamericana, stop motion, materialidades, espacios, geografía afectiva.

Abstract

An analysis of the animated production *La pacha and its ceremony* is proposed, considering the proposal of Laura Marks (2002) of the image as a connective tissue, a palimpsest of events and circumstances that unfold in and from the image to the world. The articulation is built here on three sections: 1) The territory and its narrative; 2) Matter, technology and trance; and 3) A living landscape. The first aims to think about the context of production of the narrative in question and its anchorage in the Andean territory, its geography, its culture, its history, its cosmogony. The second focuses on the formal power of animation, on the operation of matter as a narrative and symbolic element, and the links that are proposed in the story between the human and nature following Andermann's proposal in his work *Tierras en Trance* (2018). In the third, the division between culture and nature in the Andean territory is put in tension through authors such as De la Cadena (2015) and Adams and Mulligan (2003), and the new possibilities of linking matter and sensibility, the real and the imaginary, through art and technology.

Key words

Latin American animation, stop motion, materialities, spaces, affective geography.

Introducción

En el marco de un trabajo de investigación doctoral en curso que indaga en los modos en que la animación reinterpreta el espacio de la Cordillera de los Andes y sus prácticas culturales a través de un ejercicio artístico y tecnológico, se desarrolla esta ponencia en línea con el cierre del seminario “Espacios en trance: Imaginarios y materialidades geográficas en el arte contemporáneo”, dictado por las Doctoras Irene Depetris Chauvin y Maia Gattás Vargas en la Universidad Nacional de Córdoba en 2022.

Pacha, barro somos es una producción animada seriada de cuatro capítulos, dirigida por la argentina Aldana Loiseau. En 2014, la autora se presentó a un Fomento del INCAA con el cual pudo iniciar el proceso de producción en su lugar de residencia, Jujuy, pero no terminarlo, puesto que en 2015 dejó de percibir las cuotas que permitían el avance. De ese modo, el equipo de producción se fue reduciendo, hasta quedar completamente en manos de Loiseau, quien finalizó el proyecto sola en su taller. El tiempo de trabajo se extendió y la serie se terminó luego de cuatro años, y fue seleccionada y premiada en festivales alrededor del mundo. El tema que articula la serie es la *Pachamama*, la madre tierra y los rituales y configuraciones simbólicas que se construyen en torno a ella en el norte de la Argentina. La técnica de animación elegida fue el *stop motion* y su material, la arcilla extraída directamente de la vera del Río Grande en la Quebrada de Humahuaca.

La pregunta por el vínculo entre la materialidad de la representación, el territorio, la geografía y su narrativa moviliza una observación de los rasgos formales de este relato y sus configuraciones afectivas. Vínculos que permiten pensar en prácticas sociales, percepciones, identidades, memorias, vivencias que construyen conexiones sensibles a través del tiempo y el espacio. El arte y el dispositivo tecnológico operan en este contexto como vías de expresión de un devenir poético que es interpelado por la historia, la cultura y la política, modelando paisaje y territorio, sujeto y objeto de la acción; proponiendo modos de habitar y de crear el espacio desde la experiencia sensible de sus actores. Goffard (2019) nos habla de la superposición del tiempo, la historia y sus protagonistas en la idea de palimpsesto; una yuxtaposición y acumulación de memoria y puntos de vista sobre el mundo que siempre construye nuevos sentidos sobre su propia experiencia.

A través de la manipulación del elemento material, se habla en esta producción animada, de su objeto. Se habla con y mediante él, haciendo del material lengua y lenguaje en simultáneo.

“A través de la materia, vos vas experimentando sensaciones, experiencias”, señalaba Loiseau (2021), interpelada por la idea de la tierra en movimiento y sus posibilidades expresivas. La tierra en su forma de barro, va develando las huellas de la manipulación del artista-técnico que modela visualmente la historia en un ejercicio visceral (Deleuze y Guattari, 1993), que conduce a la activación sensorial, construyendo una proximidad táctil entre el material, su fuente, el artista y el espectador. La técnica del *stop motion* –animación de objetos cuadro a cuadro– impone la manipulación directa del elemento para crear la ilusión del movimiento. A la captura fotográfica que se hace de la escena, se suma la dimensión sensorial que se estimula con las elecciones plásticas y estéticas de texturas, volúmenes, colores y formas. La elección de esta técnica no es incidental, en tanto la mano humana forma parte constitutiva de la estilización de la imagen resultante, haciendo también de la técnica un elemento narrativo de la historia. Un modo particular de narrar sostenido por el recurso tecnológico, la imaginación y la sensibilidad de lo que se transmite y modela.

El barro, objeto antropomorfo en la construcción poética de Loiseau, va operando como un cuerpo que pone en jaque el antropocentrismo en la organización de lo social y lo geográfico. Como materialidad vibrante (Bennett, 2010), que crea y descrea, propone una relación equitativa e interrelacional entre lo humano y lo no-humano, dando cuenta de un modo otro de interpretar al territorio, a sus actores y a su participación en el espacio, y que transgrede los umbrales entre lo visible y lo invisible, lo material y lo espiritual. La interpretación de la geografía y sus expresiones culturales se configura así bajo la experiencia estética de una mirada que modela un paisaje en movimiento, un paisaje/materialidad con el cual se plasma memoria, creencia, ritual, experiencia, a través de sus cualidades plásticas y la pericia técnica de la artista apoyada por la tecnología.

Territorio y narrativa

Este trabajo focaliza en el episodio “La pacha y su ceremonia”, el cual se centra en la ceremonia de ofrenda a la madre tierra, que se realiza en Jujuy en el mes de agosto. La serie se introduce con imágenes en *time-lapse* de la quebrada de Humahuaca en las que, a través de la técnica de animación de pixilación, se deja ver al espectador cómo unas manos toman arcilla de la orilla del Río Grande que baña el pie de las montañas. El barro es llevado por esas manos a la mesa de trabajo y se expande, ocupando toda la pantalla, transformándose en protagonista y medio de la narrativa que se gestará a continuación.

La quebrada de Humahuaca es un valle de 155 kilómetros de extensión en la subregión de la cordillera oriental de los Andes. La historia y la cultura del paisaje de la quebrada tienen raíces ancestrales; en la actualidad se conservan prácticas culturales, religiosas y técnicas que condujeron a su declaración, en el año 2003, como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO. Este territorio fue hogar de distintas culturas que fueron convergiendo a través del tiempo.

Desde la perspectiva cosmogónica inca, la tierra es encarnada como una diosa femenina engendradora: *Pachamama*, que se traduce como Madre Tierra. La palabra *Pacha*, originalmente vinculada a la idea de tiempo o edad del mundo, apela posteriormente al lugar y la tierra como símbolo de fecundidad; la palabra *Mama* a la figura materna. La *Pachamama*, como entidad, opera como una madre que provee alimento y vida, fuente de equilibrio con el poder de guardar y castigar a los hombres, cuyo templo-cuerpo es la naturaleza y sus recursos. El 1 de agosto de cada año, se celebra en la región el día de culto a la *Pachamama*, que se articula sobre un proceso de dos días: el primero de limpieza energética de los espacios que se habitan para expulsar a los espíritus negativos; el segundo para ofrendar a la tierra lo que de ella se ha cosechado, trabajar con los animales y celebrar con cantos y bailes la providencia. La ceremonia se instala sobre el reconocimiento y la retribución de lo que se ha recibido, a los fines de continuar sosteniendo en equilibrio ese vínculo con la diosa madre.

En su estudio sobre estéticas amerindias, Sonderegger (2003) analiza los modos en que se produce la traducción del pensamiento mágico en las artes precolombinas a través de su configuración plástica simbólica, la cual se alinea con la dimensión cosmogónica de esos pueblos. La cosmogonía amerindia implica una aceptación del pensamiento mítico que entiende a las fuerzas divinas como causalidad de los fenómenos. Este pensamiento, según Sonderegger, implica una otredad interpretativa que conlleva una serie de asociaciones y conceptualidades sobre aquello que interpreta, de modo que el pensamiento mítico para el autor tiene una connotación religiosa y poética que resulta expresada en imágenes simbólicas. En estos términos, distingue la *presentación* de la *representación*. La primera apunta a la identificación de la entidad evocada con la imagen mítica como equivalentes y la segunda, a una evocación a modo de aproximación, como retrato. Lo mencionado se vuelve relevante para pensar en la obra y su contexto de referencia, en este caso, el arte como evocación simbólica (representación animada) y su referencia en el mundo real vinculado al ritual y la ceremonia. Esta producción animada no opera como imagen de culto ni tiene esa vocación; no persigue una función sagrada, sino que la alude a través de una reinterpretación signífica multimedial

que añade nuevos sentidos en el marco de su inscripción contemporánea. No es una imagen mágica sino artefactual, que permite poner en diálogo lo histórico-cultural con el campo de lo social, lo político, lo económico, lo artístico y lo tecnológico de una región en un contexto de multiterritorialización y globalización, que conlleva pensar también en procesos históricos de colonización y apropiación cultural. Lo mítico aquí pierde su sentido original, se desacraliza y se transforma en narrativa –como advierte Levi-Strauss (1992)–, pero se vuelve paralelamente una evidencia de la convergencia cultural y tecnológica, así como de las preocupaciones que interpelan la propia época. La imagen en este caso, funciona a modo de artefacto sensible, complejizando la lectura de la representación, en la medida en que se vuelve una superficie de confluencias. Por un lado, a la dimensión de la diégesis (como algo sucesivo y limitado, resultado de un procedimiento técnico concreto) se superpone lo mítico (como fenómeno anti-histórico¹, abstracto), lo cual conduce a distinguir, siguiendo a Wells (2013), la dimensión de lo que se expresa (narración) y la forma que asume esa expresión en términos de lenguaje. Por otro lado, el acto expresivo, lo representado como un todo, ligado a las ideas de metáfora y símbolo, que se ponen en funcionamiento a través de lo anterior.

El espacio, en este marco, requiere ser observado en relación a las ideas de movimiento y reconstrucción (Haesbaert, 2012). Espacio como sistema relacional, siempre abierto; como conjunto de trayectorias (Massey, 2012) que se articula sobre las relaciones que se establecen con y en él.

En el episodio “La pacha y su ceremonia”, el cordón montañoso de la cordillera, trazado sobre el barro de la mesa de trabajo, se transforma en el rostro de una mujer y luego en un círculo de figurillas humanas caracterizadas sintéticamente como siluetas con sombreros tradicionales. Las figurillas se juntan, acercándose en un círculo estrecho que tras desarmarse revela un pequeño hueco en el suelo. El hueco se extiende y unas manos colocan en él hojas que son devoradas. El canto de una copla se funde con oraciones susurradas con agradecimientos y pedidos. Una figurilla reza y se transforma en montaña, en sol, en tormenta, en maíz para cosechar, en panes,

1 En el *Mito del eterno retorno*, Eliade (2018 [1951]) analiza el mito y el ritual como modos de vincular al hombre con un tiempo sagrado, con el tiempo del origen. Desde esta perspectiva, la reproducción arquetípica del ritual interrumpe la progresión lineal (histórica) del tiempo, ya que trae al momento presente el acontecimiento originario. En línea con la distinción del concepto de presentación de Sonderegger, Eliade identifica que cada aparición de lo sagrado opera como la primera aparición de ello, la recuperación de la cosmogonía; de esta manera, transforma el ritual en un acto de creación. Esta invocación del pasado en el presente permite a su vez programar el futuro, ya que en el tiempo mítico, el hombre carga de sentido la existencia.

en una casa, en rostros risueños, en un corral de ovejas, en dinero, en un auto, en corazón, en una criatura. Las formas mutan sobre la mesa de trabajo, un vacío de barro, una posibilidad infinita de barro, que carga con las marcas indiciales del modelado manual del artista que lo manipula, que cambia de expresión icónica, pero no deja de ser una expresión material y simbólica del movimiento del elemento. Las ofrendas en el agujero que devora continúan, el susurro de una voz advierte “la pacha te puede comer” y el agujero devora también los sombreros de las figuras humanas que formaban el círculo. Una galaxia se esquematiza con granos de arena y pequeñas piedras. En el barro, se trazan huellas abstractas, rayones, espirales, contracciones y expansiones del material que culminan en una fogata de cuyo humo se forman tambores. Vuelve el canto de la copla, los sombreros adquieren cuerpos que bailan abrazados, un círculo desde una perspectiva cenital muestra a los personajes tocando esos tambores. Las figurillas dan lugar a una forma mandálica, tallada sobre el barro con hojas y semillas. Nuevamente la tierra devora, en un movimiento que evoca la pulsación de un corazón, la contracción y la expansión de un cuerpo.

Materia, tecnología, trance

En el libro *Tierras en trance*, Andermann (2018) retoma a Deleuze (1985) para definir el trance como un estado de transición, en donde se vuelve a ensamblar la historia desplazada y quebrada del mundo colonial con el presente, para devenir en una nueva posibilidad de convivencia en el marco del mundo contemporáneo, en una nueva construcción espacial y temporal de la comunidad y del individuo.

Andermann va un poco más allá de los umbrales de esta idea y propone al trance como un modo de enlazar al hombre con lo natural desde la condición de participación equitativa entre lo humano y lo no humano. El mundo pasa, en esta operación estética inmersiva, de ser objeto de la visión a ser espacio de acción y convergencia de materialidades vibrantes. El hombre ya no participa del paisaje como un constructor de sentidos identitarios individuales y comunitarios, sino que se ensambla a esas otras cosas, acontecimientos y seres que hacen al espacio. El paisaje, señala Andermann (2008), siendo un medio cultural de percibir y representar el espacio, opera simultáneamente como mediador entre las relaciones de lo humano, lo no humano, el ambiente y la política; ensambla las percepciones y los efectos que ellas producen en la materia móvil en una dinámica interrelacional.

En “La pacha y su ceremonia”, el espacio es abismo, ruptura y posibilidad, trance. El paisaje es una materia vibrante –barro– que crea y descrea. Es sujeto y objeto, cuerpo y espacio en simultáneo. Es una entidad material que da origen, pero nunca se clausura, porque no hay tampoco nada más que ella misma como materia en movimiento. El proceso de convergencia entre la materia antropomorfa de la representación, su construcción narrativa como un elemento constitutivo de seres, objetos y espacios, y la evocación táctil del elemento que guarda las huellas de la mano que modela cuadro a cuadro terminan invocando una sensación de proximidad simbólica entre el espectador, el realizador y el relato. El proceso se vuelve aurático, como señala Benjamin (1977), al crear un espacio multidimensional en torno a la representación que, a través de las sensaciones provocadas por la manipulación de la arcilla y la historia que se cuenta, permite la inscripción sensible del espectador en una experiencia estética situada, pero con la potencia ritual de lo atemporal.

La animación en *stop motion* implica contacto con el elemento a animar, manipulación táctil del movimiento de las cosas y los seres, cuya captura bidimensional, se carga paradójicamente de una tercera dimensión aportada por la información que apela a los sentidos en las texturas, los volúmenes, las formas, los colores y las huellas (visibles o no) de las manos que modelan. Se trata de una técnica que crea la ilusión de la vida a través de la evidencia de su artificialidad; crea identidad tanto a través del contenido como de la forma. La técnica y su dispositivo tecnológico se vuelven así un elemento narrativo de la historia, se vuelven expresión perceptiva y afectiva en tanto ponen en relación la subjetividad del artista, el mundo real y las posibles sensaciones de los espectadores.

Bennett (2010) reconoce una materialidad vibrante que forma parte tanto de los humanos como de las cosas, una sustancia constitutiva de todos los cuerpos, *gente-materialidades* y *cosa-materialidades*. Esta conexión no se traduce en una convivencia armónica ni en una diversidad unificada por un espíritu común. La materia conectiva no es suficiente para definir las relaciones de esos cuerpos, sino que estos colisionan en el espacio y fruto de esa coexistencia se transforman. La vitalidad de esta materia, entiende Bennett, no es una fuerza externa que tiene la capacidad de animar un cuerpo, sino que es equivalente al afecto, es intrínseca. No es objeto de manipulación humana o divina, es una pulsión de vida en sí misma. El antropomorfismo, considerado desde esta perspectiva, se configura como un mecanismo de resistencia al antropocentrismo y su interpretación de lo no humano.

En el universo de la diégesis de la que se ocupa este escrito, el ensamble entre lo humano y lo no humano se da a través de la metamorfosis del material barro que da cuerpo a todo lo que se ve en la pantalla. Las manos, que inicialmente colocan el barro tomado de la naturaleza sobre la mesa de trabajo con una técnica de pixilación, son puestas, a través del tipo de movimiento construido por la tecnología, en un nivel de equivalencia simbólica a la tierra posteriormente antropomorfa. Se propone una relación interdependiente entre la tierra y el hombre, articulada a través del discurso y de la sensación proximal que se evoca en la manipulación del movimiento, la forma y la textura de la materia. La arcilla es trabajada como un cuerpo pulsante, como cuerpo que gesta otros cuerpos y que devora sus propios frutos (también de barro), su propia carne, en un ciclo de nacimiento y muerte. El hombre se presenta en la ceremonia ritual como un cuerpo vinculado a esta entidad, lo cual se acentúa en tanto sirve también él mismo como alimento de esta; y fluctúa, entonces, de sujeto a objeto de la acción de lo no humano. Sin embargo, esta dinámica no necesariamente subsume al hombre de la entidad *Pachamama*, sino que, al ser creado materialmente por lo mismo que ella, es una parte otra de ella misma y, como tal, sostiene un flujo sobre el cual nutre al cuerpo tierra para fecundarlo y alimentarse. En un sentido simbólico, se alimenta a sí mismo a través de la ofrenda del cuerpo alimento (que aquí opera como objeto de la acción humana) al cuerpo gestante (que es *ser-tierra* que transmuta, operando como sujeto material y espiritual que se auto-fecunda). El cuerpo del hombre como alimento lo posiciona al mismo nivel que las otras formas de vida animal y vegetal; su acción también pasa al lugar de objeto frente al *ser-tierra Pachamama* que será, a su vez, tanto sujeto como objeto en el ciclo vital de los seres y las cosas con, y en las que, convive. La jerarquización de poder entre los elementos es organizada en un esquema circular.

Un paisaje viviente

De la Cadena (2015) señala que las traducciones que el mundo colonial realizó de las prácticas precolombinas en los Andes resultaron, entre otras cosas, en la identificación de los seres no humanos como un equivalente a la naturaleza y su asimilación en las prácticas que los implican en ella o en lo supernatural. Sin embargo, su escisión no se perdió completamente. De la Cadena traduce el nombre de estas entidades como *seres-tierra*, también nombrados como *guacas*. Desde la perspectiva antropológica, aquello que podría señalarse como ritos religiosos, apunta la autora, puede concebirse más precisamente como interacciones con entidades otras que conviven con el hombre en una configuración socio-natural que no se rige por los mismos

esquemas relacionales que separan a Dios, la naturaleza y la humanidad desde la perspectiva occidental europea.

Las prácticas llamadas indígenas y no indígenas conviven en el territorio en un proceso de convergencia que modela un palimpsesto de lenguajes y praxis que se entretajan en la vivencia cotidiana. En este complejo panorama de lecturas, señala De la Cadena, muchas veces se pasa por alto que aquellas prácticas que implican a los *seres-tierra* no necesariamente se establecen sobre la distinción de lo físico y lo metafísico, lo espiritual y lo material, o la naturaleza y lo humano. Las entidades son y se hacen presentes a través del llamado y de las prácticas que las invocan, entrelazando planos de lo real (o estratos) que se conciben como un sistema expandido y heterogéneo, en donde lo humano convive con otros modos de existencia. En este marco, la distinción entre cultura (como artificio subjetivo hecho por el hombre) y naturaleza (como existencia objetiva) debe repensarse.

Adams y Mulligan (2003) señalan que así como las experiencias coloniales reforzaron la distancia entre la naturaleza y el hombre, también limitaron la emergencia de otras posibilidades de desarrollo incluso en las propias naciones colonizadoras. Las relaciones económicas, tecnológicas y biológicas tuvieron un anclaje material y discursivo, que reprodujo un modo estandarizado de interpretar el mundo. La naturaleza, en este marco, fue comprendida como lo salvaje, como algo que requería ser organizado por el hombre civilizado. En la medida en que las sociedades coloniales fueron adquiriendo autonomía e independencia, señalan los autores, fueron organizando sus propios mecanismos de colonización, dando lugar en el tiempo a nuevos modos de colonialismo global a través de la cultura y la economía.

Las prácticas culturales construyen el paisaje y este emerge como una solución a las formas de habitar un mundo geográficamente diverso desde sus cualidades estéticas, aunque no necesariamente refleja los modos reales en los que se habitan esos espacios (Brown, 2013). La construcción del paisaje simula así un acto de dominación de las fuerzas naturales, un anhelo de domesticación que excede la posibilidad tangible de control del hombre.

Cermanová (2013), retomando la propuesta de Rancière (2004) sobre la distribución de lo sensible como un modo de distinguir lo visible y lo invisible en cualquier contexto social, interpreta análogamente la función de la imagen fílmica como un modo de percibir el mundo y su organización. Tal vez a través del arte y la tecnología, el hombre procura una posibilidad alternativa de interactuar con un mundo que lo excede, una experiencia tecno-sensible que

transgrede los límites entre lo real y lo imaginario, lo material y lo sensible, lo conocido y lo desconocido, lo visible y lo invisible.

Goffard (2019) propone que en el contexto contemporáneo de las artes, el paisaje no puede reducirse a una experiencia estética de lo bello y sublime, sino que el paisaje conceptualmente se ha democratizado y puede pensarse desde múltiples perspectivas. Todo puede ser paisaje para el ojo que redescubre, que crea lo nuevo dentro de lo mismo. Mirar de otro modo se configura como la experiencia estética que hace al paisaje. Si el paisaje se organiza en torno a la línea de horizonte que está sujeta al punto de vista, Goffard se pregunta qué ocurre cuando la mirada se eleva y el espacio se aplanan, y si es posible en este marco que el paisaje desaparezca. La respuesta está, según la autora, en el cuerpo y en un punto de vista que no puede desaparecer en tanto este exista. La mirada construye, modela, interpreta bajo cualquier organización espacial, proponiendo para el caso, nuevos modos de ver. Esta percepción del paisaje deviene en pensamiento y narración, como en *Pacha barro somos*. Podría pensarse aquí, en términos concretos, en la desaparición del paisaje en tanto la cámara asume un ángulo cenital colocando el eje óptico de forma perpendicular a la mesa de trabajo de la animadora. Sin embargo, el horizonte, o la intención de construirlo, no está ausente, sino que se desplaza, haciendo del barro objeto y sujeto, posibilidad y límite de la mirada. Se articula un modo otro de retratar al espacio y sus actores, sus historias, sus memorias, sus tradiciones, sus creencias, sus modos de habitar y hacer el territorio desde la conexión sensible con la materia en movimiento. El material aquí se vuelve medio y relato, espacio y cuerpo, paisaje y enunciación de la geografía, sus sentidos culturales y sus posibilidades expresivas. Una suerte de geografía animada en sus extremos poéticos que evoca el sueño de Gabriela Mistral (1930) para el documental latinoamericano. Un paisaje viviente relatado y relatando desde (o con) sus entrañas.

Bibliografía

Adams, W. y Mulligan, M. (Eds.) (2003). *Decolonizing Nature Strategies for Conservation in a Post-colonial Era*. Earthscan Publications Ltd.

Andermann, J. (2008). Paisaje: Imagen, entorno, ensamble. *Orbis Tertius*, 13(14).

- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje*. Ediciones Metales pesados.
- Benjamin, W. (1977). *A Short History of Photography* (P. Patton, trad.). *Artforum*, 15(6), pp. 46-51.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Duke University Press. [Traducción Andrés Laguens, Octubre 2019]
- Brown, P. (2013). *Couple with clouds in their heads: On the cloud in matti kassila's The harvest month*. En G. Harper y J. Rayner (Eds.), *Film Landscapes: Cinema, Environment and Visual Culture*. Cambridge Scholars Publishing.
- Cermanová, E. (2013). *Landscapes of disaster: Sudek, Tarkovsky, Tarr*. En G. Harper y J. Rayner (Eds.), *Film Landscapes: Cinema, Environment and Visual Culture*. Cambridge Scholars Publishing.
- De la Cadena, M. (2015). *Earth beings: Ecologies of Practice across Andean worlds*. Duke University Press.
- Deleuze, G. (1985). La imagen tiempo. En *Estudios sobre cine 2*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). Percepto, afecto y concepto (pp. 164-201). En *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Eliade, M. (2018 [1951]). *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Mandius, ebook digital.
- Goffard, N. (2019). *Intramuros: Palimpsestos sobre arte y paisaje*. Ediciones Metales pesados.
- Haesbaert, R. (2012). Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad. *Cultura y representaciones sociales. Un Espacio para el Diálogo Transdisciplinario*, 8(15), pp. 12-42.
- Lévi-Strauss, C. (1992). *Antropología estructural*. Editorial Paidós.
- Loiseau, A. (2021). Entrevista a Aldana Loiseau para Conclusiones [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=KW6oRMn5jMM&t=98s>.

- Marks, L.U. (2002) *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. University of Minnesota Press.
- Massey, D. (2012). Espacio, lugar y política en la coyuntura actual. *Urban*, 4, pp. 7-12.
- Mistral, G. (1930). Cinema documental para América. *Revista Atenea*, 61.
- Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (G. Rockhill, trad.). Continuum International Publishing Group.
- Sondereguer, C. (2003). *Manual de iconografía precolombina y su análisis morfológico*. Nobuko.
- Wells, P. (2013). Toy Stories, Trade Tattoos and Taiwan Tigers: Or What's Animation Ever Done For Us? Validating the Animated Film (pp. 13-36). En A. González y P. Asís Ferri (Eds.), *La animación y las otras artes: actas del III Foro Académico Internacional Sobre Animación*. Universidad Nacional de Córdoba.

Filmografía

- Loiseau, A. (2019). *Pacha, barro somos: La pacha y su ceremonia* [serie de animación]. Aldana Loiseau: Argentina.

Cómo citar este artículo:

- Martínez, L. A. (2023). *Materia vibrante y geografía animada: El caso de Pacha barro somos*. *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41481>.

Microhistorias de impunidad. A 25 años de las explosiones en la Fábrica Militar (Río Tercero)

Microhistories of impunity. 25 years after the explosions at the Military Factory (Río Tercero)

Fabiana Navarta Bianco

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina

fabiananavartabianco@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4513-4195>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/n4n8zrrri>

Resumen

El presente trabajo aborda la participación del colectivo artístico de mujeres El Escuadrón de la Gubia –especializado en grabado y radicado en la Escuela de Bellas Artes Lino Spilimbergo (Río Tercero)– en las conmemoraciones oficiales por el 25 aniversario de las explosiones de la Fábrica Militar en Río Tercero ocurridas el 3 y 24 de noviembre de 1995. Las integrantes denominaron a su intervención *Acción #3N Intervención #RíoTercero #25AñosIMPUNIDAD*. Consistió en exhibir, en 25 comercios, 25 microrrelatos/testimonios de habitantes de aquella ciudad cuando sintieron la primera detonación. La intervención será analizada a partir de dos posturas sobre activismo artístico: la primera propuesta por Expósito et al. (2012) y la segunda por Groys (2018). A partir de estas intentaremos abordar, por un lado, si esa intervención realizada en noviembre de 2020 se acercó al activismo y, por el otro, si se puede considerar que fortaleció la memoria social.

Palabras clave

Intervención artística, colectivo, explosiones, Fábrica Militar, impunidad.

Abstract

This article reconstructs the participation of a women's art group called *El Escuadrón de la Gubia*, specialized in printmaking and based at the Escuela de Bellas Artes Lino Spilimbergo (Río Tercero, Argentina). It has participated in the official commemorations of the 25th anniversary of the explosions at the Río Tercero Military Factory (1995) which are held every November 3 and 24. The Escuadrón called its intervention *Acción #3N Intervención #RíoTercero #25AñosIMPUNIDAD*, and it consisted of showing 25 micro-stories or testimonies, in 25 shops in the city, of people who suffered the first detonation. We will analyze this action from two artistic activism perspectives, the first one is proposed by Expósito *et al.* (2012), and the second one by Groys (2018). This will allow us to think about whether this intervention is close to activism, and whether if it can be considered to have reinforced social memory.

Key words

Artistic Intervention, Group, Explosions, Military Factory, Impunity.

1.1 Introducción

Durante el ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio) en 2020, deambulando por las redes encontramos a un grupo de artistas mujeres del interior de Córdoba, más precisamente de la ciudad de Río Tercero, ubicada a 110 km de la capital provincial. El colectivo en cuestión se llama El Escuadrón de la Gubia (en adelante, EDLG). Esto nos llevó a preguntarnos: ¿cómo un colectivo de artistas mujeres lograba seguir trabajando en red en el contexto del ASPO?, ¿cuáles fueron las nuevas motivaciones para hacerlo?, ¿cómo se aborda desde la capital cordobesa lo que se trabaja en otra ciudad de la provincia? Claramente no es fácil encontrar respuestas a todos los interrogantes, sin embargo, cuestionarnos nos permite ampliar la mirada.

A partir de seguir las redes sociales del EDLG, Facebook e Instagram, es que nos enteramos de su participación en las conmemoraciones oficiales por las explosiones en la Fábrica Militar de aquella ciudad ocurridas el 3 y 24 de noviembre de 1995. Será precisamente nuestro objeto de estudio esa intervención, denominada *Acción #3N Intervención #RíoTercero #25AñosIMPUNIDAD*, que el colectivo realizó durante el mes de noviembre de 2020 en comercios de Río Tercero, exhibiendo microrrelatos/testimonios de algunxs habitantes que vivieron aquel viernes cuando se sintió la primera detonación¹. A partir de aquí se desprenden los siguientes interrogantes: ¿En qué sentido esta intervención se acerca al activismo?, ¿de qué manera se puede considerar a la acción del EDLG como generadora de memorias en relación a este hecho puntual que marcó la historia reciente de aquella ciudad en particular y de nuestro país en general?

Los objetivos que persigue este trabajo son los siguientes:

- Identificar aspectos del accionar activista en la intervención del EDLG.
- Analizar a partir de un hecho artístico la construcción de la memoria de lxs ciudadanxs de Río Tercero.

¹ Teniendo conocimiento de que el debate epistemológico en torno al lenguaje inclusivo gira en torno a tres ejes principales, les, lxs y las-los, y siendo aceptado a través de la resolución RHCS-2019-1095-E-UNC-REC por la Universidad Nacional de Córdoba, para la redacción de este trabajo utilizaremos dos de ellas. La segunda opción para referirnos a lxs agentes externos al EDLG y la última para referirnos a las integrantes del EDLG. Con ello rescatamos la propuesta de un “uso inclusivo de la lengua” que reconoce (auto)percepciones LGBTIQ+ (Comisión uso inclusivo de la lengua, 2019).

1.2 Un poco sobre el Escuadrón

El Escuadrón es un colectivo que surge por una motivación de diez artistas visuales vinculadas a la Escuela de Bellas Artes Lino Spilimbergo (en adelante, EBALS) de la ciudad de Río Tercero, provincia de Córdoba². Así, algunas estudiantes y otras docentes de la institución, se vieron unidas en una pasión común: el grabado. Sus nombres son: Inés Cazón, Mariela Marzo, Cecilia Zuccarini, Nancy Jonson, Constanca Catá, Sabrina Almada, Judith Peirone, Graciela Villaverde, María Esther Montenegro y Silvina Franco. Inés definió –en una nota periodística publicada en un medio digital local– la labor del colectivo:

Somos un grupo de artistas plásticas de Río Tercero, a todas nos gusta demasiado el grabado, la mayoría de nosotras fuimos alumnas de la Escuela Lino Spilimbergo y la idea inicial fue juntarnos a hacer grabados. Podíamos hacer cada una lo suyo, pero como ya no estábamos cursando la idea era no perder la posibilidad de hacer cada día algo de arte, en nuestro caso el grabado. Nos íbamos a juntar a tomar mates y de repente cuando nos dimos cuenta éramos varios, como 8 o 9 y entonces pensamos en hacer algo en conjunto. Creamos un colectivo y empezamos a buscar obras ya que la idea es llevar la gráfica, es decir, la obra de diferentes artistas argentinos y hacer la recreación en grabado, en xilografía y hacer reproducciones en gran tamaño y acercarlas a diferentes puntos de la ciudad de Río Tercero y tenemos la idea de proyectarnos regionalmente (*Arte Efímero en la ciudad: El Escuadrón de la Gubia*, 2019).

Puede considerarse a este grupo, en términos de Williams (1994), como una *formación cultural independiente* en dos sentidos. Por un lado, en relación a su estructura interna, este tipo de agrupaciones “están organizadas alrededor de alguna manifestación colectiva pública”

² De la página de la red social Facebook del establecimiento de formación artística de gestión privada recuperamos el siguiente fragmento que hace alusión a su año de creación, a las carreras que se ofrecen y a la realización de actividades: “La Escuela de Bellas Artes Lino Spilimbergo es una institución creada para y por el arte. Desde 1966 mantiene un fuerte vínculo con su comunidad, en la que participa de numerosas actividades junto con sus alumnos como murales, esculturas urbanas, intervenciones y participación de la vida artística de la ciudad. Oferta Educativa: -Tecnatura Superior en Artes Visuales. -Taller Infantil. -Talleres Libres de Dibujo y Pintura. -Taller de Cerámica. [Dirección] Intendente de Buono y San Pedro - Sub suelo Casa de la Cultura. Río Tercero - Córdoba - Argentina” (Escuela de Bellas Artes Lino Spilimbergo, Facebook).

(p. 64)³. Y, por otro lado, porque entablan relaciones con otras organizaciones y/u organismos culturales a partir de su especificidad.

Las producciones del EDLG no quedan circunscriptas al interior de “La Lino”, como sus integrantes denominan al espacio formativo, sino que se abren a la ciudad para que otrxs compartan su arte. ¿Qué motivó a este colectivo artístico a realizar intervenciones callejeras? Tal como ellas lo expresan en las descripciones de sus redes sociales así como también en algunas de las entrevistas que les han hecho, se trata de desacralizar el arte. Es decir, sacarlo de ese espacio cultural sacro que son los museos. Lo paradójico es que Río Tercero no cuenta con espacios específicos de exhibición artística, por lo que esta iniciativa viene a saldar una deuda cultural para con los habitantes de aquella ciudad del interior cordobés. Sin embargo, sus producciones no apuntan a perdurar, ya que se enfocan en el arte efímero. Sus intervenciones consisten en pegar grabados realizados sobre muros callejeros en mal estado, intentando de alguna manera democratizar el arte, es decir, acercar el arte a lxs ciudadanxs de manera libre y gratuita, como lo hicieron en 2019 con la reproducción de la obra “Manifestación” de Antonio Berni.

2.1 Del accionar del Escuadrón en pandemia y su recordatorio sobre un día impune

Es relevante tener en cuenta que este colectivo, al depender y funcionar en una institución de formación docente, durante gran parte del año 2020, no tuvo la posibilidad de seguir trabajando en sus grabados. No obstante, se propuso participar del aniversario más triste de la ciudad en conmemoración a aquel 3 de noviembre de 1995 cuando explotó por primera vez la Fábrica Militar de Río Tercero. Recordemos que la segunda detonación fue el 24 de noviembre de ese mismo año, 21 días después de las primeras.

Según nuestra pesquisa, son escasos los estudios que abordan de manera histórica las explosiones ocurridas en la mencionada ciudad, siendo por el momento provechosas las investigaciones provenientes de otras disciplinas sociales, especialmente de la psicología, como así también aquellas realizadas por la prensa. Advertimos que esta temática todavía

³ Las itálicas están presentes en el texto original.

se encuentra atravesada por intereses políticos diversos, por lo que conjeturamos que ello desalienta abordajes desde otras perspectivas y áreas de estudio⁴.

Uno de nuestros antecedentes ahonda en los efectos que las explosiones de los polvorines tuvieron en la salud mental de la población afectada. De aquel artículo escrito por Scorza y Agüero Gioda (2015), extrajimos el siguiente fragmento porque nos resultó acertado para contextualizar temporal y espacialmente lo ocurrido el día de la primera explosión:

En Noviembre de 1995 la ciudad de Río Tercero –situada a 110 km. de Córdoba Capital, República Argentina– se vio afectada por las explosiones de los polvorines de la Fábrica Militar (en adelante FMRT), ubicada en plena zona urbana. El día 3 de Noviembre a las 8:45 hs. se produjo la primera explosión, cuya onda expansiva esparció esquirlas, proyectiles y otros múltiples materiales peligrosos en un radio aproximado de 2.500 metros a la redonda; en el término de 45 minutos se produjeron tres importantes detonaciones más y las mismas continuaron durante el resto de ese día y el siguiente. El día 24 de Noviembre se produjo otra gran explosión.

En ambas ocasiones se vivió una situación de auto-evacuación masiva. Los daños fueron de gran magnitud, ya que hubo pérdidas humanas, numerosas personas con lesiones físicas, serias consecuencias a nivel psicológico e importantes perjuicios materiales. (...) esta situación se considera un desastre, por la dimensión y extensión de los daños causados que superaron ampliamente los recursos con los que contaba la comunidad.

En el caso de las explosiones de polvorines de la FMRT no es sencillo pensar en términos de unicausalidad. Varios componentes en juego le otorgan un entramado complejo al evento, donde el factor humano cobra relevancia, pero sobre la base de una situación de riesgo tecnológico que brindó las condiciones previas necesarias para que sucediera la catástrofe (pp. 154-155).

4 Estimamos que esto también alcanza a otros eventos dramáticos y violentos que se vivieron en nuestro país durante el primer mandato presidencial de Carlos Saúl Menem. En el primer lustro de la década de 1990, Argentina había sufrido dos atentados previos a la voladura de la Fábrica Militar (que dejaron varias víctimas fatales) que, hasta la actualidad, también se encuentran sin esclarecer. El primero fue el perpetrado a la Embajada de Israel, ocurrido 17 de marzo de 1992 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y el segundo tuvo lugar en la A.M.I.A (Asociación Mutual Israelita Argentina), ubicada en la misma ciudad y realizado el 18 de julio 1994.

En relación a este artículo es necesario sumar información para comprender cabalmente la dimensión de la tragedia. Según agregaron sus autoras en aquella ciudad “el riesgo tecnológico mayor es producto de industrias que conforman el llamado polo petroquímico. Este polo se encuentra a una distancia aproximada de 3.000 metros del centro de la ciudad, rodeado de barrios densamente poblados” (Scorza y Agüero Gioda, 2015, p. 155), ubicado detrás de la Fábrica Militar.

Del trabajo de Beltrán y Bó de Besozzi (2003), nos resulta sugerente una nota que reprodujeron del diario rioterцерense *Tribuna*, publicada en 2001, que ahonda en las consecuencias de aquellas explosiones:

El viernes 3 de noviembre de 1995 –hace hoy exactamente 6 años– fue el día más trágico de la historia de la ciudad. Miles de proyectiles acopiados en precarios depósitos dentro de la planta, estallaron y llenaron de pánico a los vecinos, en una apacible mañana de verano. Siete personas murieron y los heridos se contaron por centenares. Muchos pobladores tardaron en encontrarse con sus familias desconociendo si había algún familiar o allegado, muerto o herido. En las páginas de *Tribuna*, las fotos reflejaban la desolación y la destrucción de los barrios más cercanos al Polvorín militar, mientras comenzaban a desembarcar en la municipalidad políticos de todos los niveles, incluido el presidente Carlos Menem con gran parte de su gabinete. La ciudad se había paralizado. Miles de rioterцenses permanecían evacuados en varias poblaciones de la zona, mientras el gobierno nacional rápidamente anunciaba el pago de las indemnizaciones por los daños sufridos. Y llegó el 24 de noviembre con su segunda explosión. Cuando todo parecía indicar que la calma había retornado, cientos de proyectiles que habían sido “amontonados” en la zona del polígono de tiro de la fábrica, producto de los rastrillajes en toda la ciudad, provocaron un gran estallido y nuevamente la desesperación se apoderó de la gente. Hubo una autoevacuación masiva. *Tribuna* resaltaba en tanto, los montos de las indemnizaciones que se comenzaron a pagar: 55mil pesos por fallecimiento, 35mil por lesiones gravísimas y entre 15mil y 50mil por daños en inmuebles. Luego llegaron las explicaciones oficiales. La investigación de la justicia que terminó con varios imputados, las entidades intermediarias que se unieron en el reclamo, y la movilización de toda la comunidad que pedía por “Justicia y reparación”. Mientras la ciudad aún no lograba comenzar a recuperarse y los barrios cercanos a la fábrica seguían

evacuados, en el consejo deliberante se discutía la suspensión del intendente Carlos Rojo por presuntas irregularidades en la administración comunal. El oficialismo finalmente decidió que Rojo podía continuar en su cargo. Años más tarde (1997) las sospechas sobre el hecho intencional se hicieron más fuertes. Y la justicia comenzó a relacionar **la trágica deflagración con la venta ilegal de armas a Croacia y Ecuador**. Hasta hoy **se sospecha que la voladura de la planta militar fue provocada por 'borrar' las pruebas de las maniobras ilegales** (p. 44)⁵.

Desde marzo de 1995 algunas investigaciones periodísticas denunciaron la venta ilegal de armas por parte del gobierno de Carlos Saúl Menem a Ecuador y Croacia. Recordemos que entre enero y febrero de aquel año el país sudamericano estaba en guerra con Perú ya que ambos reclamaban su soberanía sobre un territorio que compartían y cuya frontera no estaba delimitada⁶. Aquel conflicto armado finalizó con la firma de un acuerdo entre ambos estados para establecer de manera definitiva los límites geográficos trazados en 1942 (la paz definitiva se firmó en 1998)⁷. A pesar de que Argentina se había comprometido como garante de paz entre aquellos países en 1942, con el tiempo se investigó que el gobierno del expresidente le había vendido armas de manera ilegal a Ecuador.

5 Los resaltados son nuestros.

6 La Guerra del Cenepa o Conflicto del Alto Cenepa "fue un enfrentamiento bélico por la disputa de 340 kilómetros cuadrados fronterizos que ocurrió desde el 26 de enero al 28 de febrero de 1995 (...). Nunca hubo declaración formal de guerra entre ambos países, ni llegó a generalizarse por toda la frontera común. Las operaciones militares sucedieron en la cuenca del río Cenepa, en territorio delimitado pero sin demarcar, zona de selva alta de complicado acceso, donde los factores climáticos y logísticos dificultaron los desplazamientos militares" (*En 1995, Perú y Ecuador inician una penosa guerra por la disputa de 340 km2 fronterizos*, 2021).

7 En 1942, Lima y Quito firmaron el *Protocolo de Río*, que establecía cómo debían ser las fronteras entre sus países y tenía como garantes a los gobiernos de EE.UU., Brasil, Chile y Argentina.

En relación a Croacia –que reclamó su independencia de la República Federativa Socialista de Yugoslavia a la cual pertenecía desde 1943–⁸, algunos periodistas afirmaron que “Argentina vendió armas a Croacia pese a contar con un batallón de cascos azules en los Balcanes” (Aznárez, 1995)⁹. Se puede pensar que aquel gobierno argentino, a pesar de adherir de manera formal a tratados y compromisos de paz internacionales, contribuyó al desarrollo de ambos enfrentamientos bélicos a partir del tráfico de armas.

Luego se investigó que se hizo explotar la fábrica deliberadamente para disimular esa venta ilegal de armas. En relación a ello y en el marco de los 25 años de aquellas detonaciones, la Agencia Nacional de Noticias Télam publicó:

...a las 8.55, tres explosiones desencadenaron la tragedia que dejó siete muertos (todos ellos ajenos a la fábrica militar), más de 300 vecinos heridos y daños millonarios en una parte importante de la ciudad que quedó destruida (...) La investigación judicial, en base a testimonios de los empleados, estableció que la noche anterior al estrago hubo personas no identificadas que ingresaron en las instalaciones de Fabricaciones Militares, con el objetivo de “acondicionar los elementos iniciadores del fuego, como asimismo disponer

8 Sobre la Guerra de los Balcanes: “A principios de la década de 1990, tres estados de los seis que formaban parte de Yugoslavia decidieron independizarse: Eslovenia, Croacia y Bosnia. (...) Eslovenia y Croacia realizaron una declaración unilateral de independencia en 1991 (...). El ejército yugoslavo, liderado por Serbia, inició una guerra contra eslovenos y croatas. (...) En 1992, Bosnia convocó un referéndum y proclamó su independencia, pero eso desató una guerra civil entre los bosnios partidarios de separarse (bosnio-croatas) y los que apostaban por permanecer dentro de Yugoslavia (serbo-bosnios). Estos conflictos se conocen como la Guerra de los Balcanes (1991-1995), la península donde se encuentran los países implicados. En los cuatro años que duró el conflicto, murieron más de 130.000 personas (no hay cifras oficiales) y dos millones tuvieron que huir de sus casas. (...) Las aspiraciones nacionalistas toparon con la negativa del ejército yugoslavo, controlado por los serbios. Intentaron evitar la independencia de estos países declarándoles la guerra. En Bosnia, la guerra acabó convirtiéndose en un genocidio: las fuerzas serbio-bosnias, de religión cristiana ortodoxa, llevaron a cabo una limpieza étnica y mataron a decenas de miles de musulmanes. Las hostilidades terminaron con la intervención militar de la OTAN y con los Acuerdos de Dayton, un tratado de paz firmado en noviembre de 1995 en Estados Unidos. Como resultado, la república de Bosnia y Herzegovina quedó dividida en dos entidades: la Federación de Bosnia y Herzegovina (mayoría de población musulmana y croata) y la República Srpska (mayoría de población serbia). La presidencia del país es rotatoria y vez la ocupa un político de cada etnia. Croacia conservó las fronteras de antes de la guerra” (Valsells, 2020).

9 Las contribuciones argentinas a los cascos azules datan de 1958, cuando se enviaron tropas a una misión en el Líbano; “...su aporte se ha ido incrementando y profesionalizando hasta convertir a nuestro país en un referente regional con un importante reconocimiento internacional a su activa colaboración” (Parodi, 2018, p. 1).

los detonadores y reforzadores necesarios para provocar horas más tarde las letales explosiones”.

Otra prueba de la intencionalidad que estableció la Justicia fue la direccionalidad de las explosiones, cuyas ondas expansivas se dirigieron al sur y al este, donde se encontraban los empleados y el polo petroquímico de Río Tercero, que no fue alcanzado por los proyectiles que volaron por el cielo de la ciudad.

A las 17 de ese día y mientras se sucedían las explosiones, Menem se hizo presente en Río Tercero y en una conferencia de prensa afirmó que el hecho era producto de “un accidente”, que había que descartar el atentado e incluso les remarcó a los periodistas presentes: “Ustedes tienen la obligación de difundir esa palabra” (Castillo, 2020).

Fue así que, para conmemorar y recordar lo ocurrido aquel 3 de noviembre de 1995, la Municipalidad de Río Tercero convocó en el año 2020 a distintos colectivos artísticos, ciudadanxs e instituciones para que participaran del vigesimoquinto fatal aniversario local. Por ello se realizó una serie de intervenciones artísticas, como la muestra fotográfica de las siete víctimas fatales, los microrrelatos sobre aquellas explosiones –que analizaremos a continuación–, la proyección de documentales, entre otras, que estuvieron a disposición de lxs riotercerences riotercerenses durante gran parte del mes de noviembre.

2.2 Sobre los microrrelatos de una explosión

En octubre del 2020, desde la cuenta oficial de Facebook del EDLG se realizó una convocatoria para receptar breves testimonios sobre lo que estaban realizando lxs habitantes de Río Tercero al momento de la explosión. Parte de ese proyecto fue comentado en un reportaje realizado por el *Canal Local* a Constanca Catá e Inés Cazón, dos integrantes del EDLG:

Constanca: Esto nace desde la virtualidad. Porque una realidad del Escuadrón es que desde marzo [2020] no nos pudimos volver a juntar (...). Entonces entre nuestros encuentros virtuales surge esto de participar [en las conmemoraciones por los 25 años de la voladura de la Fábrica Militar]. (...) En este contexto en vez de hacer una gran matriz, otra forma era a través de los microrrelatos, imprimirlos, hacer gigantografías y trasladarlos a la ciudad. Para

que la gente, o los que eran niños, o los que no estuvieron; [y para quienes] hoy son niños pequeños, también aprendan lo que nos tocó vivir y que quede esta memoria viva de lo que la ciudad completa vivió. Un poco es eso, a través de estos microrrelatos, [dar a conocer] cosas que cada uno presencié, sintió, vivió ese día en ese horario a las 8:55. El que pueda pasar y ver [en] una vidriera y leer, es impactante leer lo que el otro sintió en un momento, aunque no lo haya vivido.

Entrevistadora: Inés, ¿cómo nació esto de llevarlo a los comercios y también cómo se eligieron estos 25 relatos?

Inés: Nosotros siempre trabajamos en las paredes públicas y con esto que decía Coti, como no podíamos estar reunidos físicamente, sino [que] fue todo virtual, nos pareció buena la idea; ya que siempre los comerciantes están dispuestos a ayudarnos [tanto] al Colegio de Arte [EBALS], [y] a nosotros como colectivo de arte. Se nos ocurrió ofrecerles esta participación, que ellos cedieran las vidrieras y nosotros podríamos hacer un recorrido visual con estos microrrelatos impresos. La mayoría de los negocios se sumó a nuestra propuesta. Nos dieron rienda suelta. Desarmamos vidrieras, corrimos maniqués, acomodamos como quisimos. Hicimos un recorrido visual lindo que va por Vélez Sarsfield, Libertad y algunos locales más separados del centro. Pero que en conjunto forman un relato, no sé si cruel o muy fuerte de lo que pasó cada persona, de estas 25 personas. En realidad, son 25 vidrieras intervenidas por cada año impune: 25 años, 25 vidrieras, 25 microrrelatos. A los relatos los sacamos de internet, de las redes sociales, pidiéndole permiso a los autores, [los] imprimimos y son los que están colgados ahora en cada vidriera de los locales.

Constancia: (...) Esto queda una semana puesto en las vidrieras y después vamos a hacer otra intervención con los mismos microrrelatos.

Inés: (...) nos deshagamos un poquito con este tema que no es lindo, pero por lo menos [queremos] decir presente (*Intervienen con grabados comercios de la ciudad, Coti e Inés, 2020*).

Como la situación sanitaria en aquel momento no habilitaba la apertura de las instituciones de formación docente, el EDLG no contaba con la prensa ubicada en la EBALS, por lo que imprimieron los microrrelatos con fondos propios. Como relatan las dos artistas del EDLG entrevistadas por el medio local previamente citado, el colectivo sentía la necesidad de participar de aquella traumática rememoración que cambió la historia reciente de la

ciudad, teniendo en cuenta que la mayoría de sus integrantes son habitantes de Río Tercero y vivenciaron aquellas explosiones. Algunos de los microrrelatos fueron los siguientes. Carolina Carrillo menciona:

Estaba en el ex Nacional que compartía junto al Comercial donde volaron todos los vidrios, donde salías corriendo y salir a la deriva y tratar de llegar como puedas a tu casa, cada explosión que había y te agarraba era la peor tortura (EDLG, 2020, Instagram).

Asimismo, recordó:

Había dejado a mi hijita en el jardín de 5 del Modesto Acuña, sucedió la explosión, quedé aturdida, dura en el mismo lugar, no sabía que pasaba, cuando pude reaccionar y lograr que mis piernas se movieran, regresé a la escuela, ELLA ya no estaba, la encontré 1 hora más tarde (EDLG, 2020, Instagram).

La gráfica que el EDLG presentó para ser expuesta en distintas vidrieras fue la siguiente:



Imagen 1: EDLG (2020). Microrrelato de Verónica Giménez. Acción #3N Intervención #RíoTercero #25AñosIMPUNIDAD.

A partir de los microrrelatos se pueden observar algunas cuestiones significativas para analizar esta intervención con características activistas. En primer lugar, llama la atención la estética de los afiches (los 25 fueron impresos bajo el mismo formato). En la parte superior, la fecha, la hora y el lugar de las explosiones; en el medio, el microrrelato y el nombre de la autorx; más abajo, una inscripción con el sentir durante estos 25 años (desde que ocurrió el hecho); y en la base de la impresión se observan los logos del colectivo y de la institución a la que este pertenece, de lo cual se pueden extraer dos cuestiones. Por un lado, el concepto de activismo propuesto por Expósito *et al.* (2012) y, por otro, lo propuesto por Groys (2018) sobre el concepto de estetización.

A partir de la descripción sobre la intervención, creemos necesario introducir algunas características que evocan Expósito *et al.* (2012) del concepto de activismo. Para estxs autorxs, el activismo o arte activista es una nueva forma de hacer arte político, ya que, al tratarse de obras de denuncia, combinan arte novedoso con propuestas políticas de la realidad. En primer lugar, consideran que el activismo artístico es una manera de producción estética que “antepone la acción social a la tradicional exigencia de la autonomía del arte” (p. 43). En segundo lugar, las decisiones sobre dónde y cuándo intervenir no se coordinan desde una institución, sino que se concretan en función de la demanda del contexto sociopolítico. En tercer lugar, y vinculado a lo anterior, este tipo de manifestaciones plantea una autonomía respecto de los sujetos y las prácticas institucionales. Siendo así, “los sujetos involucrados en las prácticas de activismo artístico se dotan de criterios propios (extrainstitucionales) a la hora de tomar decisiones que conciernen a la articulación entre formas estéticas y racionalidad social-política” (p. 44).

Si vinculamos estos tres puntos que exponen Expósito *et al.*, podemos afirmar que el EDLG realizó una acción activista, porque llevó a cabo de una forma estética la denuncia sobre qué le ocurrió a parte de la población riotercerense mientras explotaba la Fábrica Militar. De igual modo que el activismo no respeta la diferencia entre el adentro y el afuera de las instituciones, este colectivo decidió, por iniciativa propia, cómo sería su accionar para la conmemoración del 3 de noviembre del 2020 a la vez que contó con el respaldo de la institución en la que funcionan la EBALS, ya que sus afiches tenían la impresión del logo de aquella casa de estudios.

Es interesante tensionar la idea de activismo de Expósito *et al.* a partir de la noción de producción estética, de la propuesta de Groys (2018). Este último hace una crítica al concepto de estetización para diferenciarlo en dos planos: uno vinculado al diseño y otro al arte moderno y contemporáneo. En relación al primero, el autor considera que se busca estetizar un objeto,

herramienta o acción para volverlo atractivo para su uso. En cambio, con el arte moderno y contemporáneo pasa lo contrario: estetizar para no volver a usarlo, para convertir un objeto u acción en un cadáver de exhibición “que funciona como testimonio de la imposibilidad de resurrección” (p. 61). Groys plantea la estetización de la política como “la aceptación del propio fracaso, entendido como premonición y prefiguración de un fracaso futuro del status quo en su totalidad, en el que no habrá lugar para mejoras o correcciones” (p. 68), considerando que el arte moderno y contemporáneo va a contracorriente de un orden establecido. Lo propuesto por Groys permite pensar al arte como una resignación hacia el futuro que no traerá progreso, que no será mejor, ya que las expectativas de crear algo mejorado son del diseño.

Entonces, ¿de qué manera el artivismo puede conjugar estos dos aspectos propuestos por Groys sobre la estetización del diseño y del arte? Para él, el artivismo es heredero de estas dos posturas a partir de las que solo triunfará aquella “acción política, siempre y cuando ésta tenga una perspectiva revolucionaria” (Groys, 2018, p. 74). El autor no se opone a la estetización de la acción, aunque sí resalta que la acción será efectiva si tiene una perspectiva rupturista con lo establecido. Desde esta postura, si bien la intervención del EDLG tenía un fuerte contenido político al denunciar la impunidad del expresidente de la Nación, Carlos Saúl Menem, a partir no solo de cada microrrelato en sí, sino también desde la frase “25 Años de impunidad” que los acompaña, su propuesta se acerca más al diseño. Allí primó la armonía visual por sobre el mensaje de no olvido. En otras palabras, prevaleció la aceptación del *statu quo* del diseño, sin plantear algo por fuera de lo establecido, más que un arte entendido desde una perspectiva rupturista.

Ahora bien, ¿estos argumentos son suficientes para no considerar a esta intervención como una acción artivista? Claramente no; todavía quedan cuestiones por plantear.

Retomando los planteos de Expósito *et al.*, consideramos ahora que el artivismo apela a la inmediatez, desestimando la contemplación y atendiendo así a las demandas urgentes del contexto para producir efectos de subjetivación. La urgencia que plantea el artivismo puede interpelar al público de dos maneras: ya sea invitándolo a participar en la acción –aboliendo la distancia sujeto-objeto– o bien generando una distancia del objeto (acción) respecto al sujeto (público), entendiéndolo como extrañamiento.

Para el caso de la intervención *Acción #3N Intervención #RíoTercero #25AñosIMPUNIDAD*, se pueden asociar estas dos dinámicas de vinculación inmediata con

el público. Por un lado, por medio de la abolición de la distancia sujeto-objeto, el EDLG solicitó primero la participación ciudadana para recuperar en pequeñas obras/textos los testimonios de habitantes de Río Tercero de 1995 y después acudió a la colaboración de lxs comerciantes, quienes abrieron las puertas de sus locales para que se expusiera en las vidrieras el trabajo terminado. De su cuenta de Instagram recuperamos las siguientes imágenes.

Al mismo tiempo, se logró un extrañamiento contemplativo de lxs transeúntes ciudadanos a partir de los relatos de otrxs:



Imagen 2: EDLG (2020). Intervención en vidrieras. Acción #3N Intervención #RíoTercero #25AñosIMPUNIDAD.



Imagen 3: EDLG (2020). Transeúntes de la ciudad de Río Tercero I. Acción #3N Intervención #RíoTercero #25AñosIMPUNIDAD.

Este es un ejemplo de una ciudad que se performó para este aniversario, construyendo memorias a partir de ciertas prácticas artísticas realizadas en la vía pública. A través de la intervención con estos microrrelatos, se recuperaron aquellas historias, aquellas vivencias de lxs ciudadanxs rioterocerenses que, por más que han sido escuchadas o leídas en reiteradas ocasiones, no dejan de impactar porque el dolor y el trauma se reactivan con cada recuerdo desde 1995. En este sentido, para Feenstra y Verzero (2020), a diferencia de Groys (2018), las acciones que se realizan “en el espacio urbano modifican tanto el presente como el pasado

de la ciudad. Por consiguiente, cada acción construirá también futuros posibles” (p. 15). Estos relatos, al ser socializados, dejan de ser recuerdos individuales/privados para formar parte de la memoria local. Conjeturamos que el EDLG, a través de su acción, no solo entrecruzó memorias colectivas con individuales, constituyendo una nueva imagen de la ciudad a partir del hecho traumático que fue la voladura de la Fábrica Militar, sino que también vinculó diversas temporalidades, porque los espacios intervenidos artísticamente se convirtieron en escenas del pasado vistas desde el presente (Feenstra y Verzero, 2020).



Imágenes 4 y 5: EDLG (2020). Transeúntes de la ciudad de Río Tercero II y III.
Acción #3N Intervención #RíoTercero #25AñosIMPUNIDAD.

Para finalizar, hay algunos otros aspectos abordados por Expósito *et al.* que ayudan a entender el acercamiento de esta intervención al artivismo: no se puede reducir su accionar a una mera propaganda, considerando las intervenciones como espacios de conciencia que buscan incidir en procesos de subjetivación con el fin de producir modificaciones de largo alcance en la sociedad. La socialización de estas prácticas se produce en la relación entre el sujeto creador y el no creador/interviniente. De esta manera, aspira a vincularse “...a públicos ajenos a los sistemas de arte y de la cultura, insertándose en acontecimientos políticos...” (Expósito, *et.al.*, 2012, p. 49). Por último, el artivismo se caracteriza por una materialidad débil.

La intervención de *Acción #3N Intervención #RíoTercero #25AñosIMPUNIDAD* cuenta con todos estos elementos. No intentó presentarse como una práctica agitadora porque, por un lado, se buscó apelar al plano de los recuerdos y las subjetividades; por el otro, porque esta acción formaba parte de un proyecto más grande organizado desde la Municipalidad de Río Tercero. Además, al reducirse la distancia sujeto-objeto, se amplió la participación a receptores tales como lxs ciudadanxs con sus relatos y lxs comerciantes que abrieron las puertas de sus locales.

Para finalizar, recordamos que el EDLG a pesar de surgir en el seno de una institución, cuenta con autonomía de decisión, al igual que con recursos materiales –tal como lo comentó una de sus integrantes, Nancy (N. Jonson, comunicación personal, 13 de febrero de 2021)– que, si bien son limitados ya que provienen de un fondo común al que aportan las integrantes, les permiten comprar insumos, como las impresiones de la intervención objeto de estudio.

3. Conclusiones

Nos pareció importante hacer un paneo general sobre algunas características del activismo para ver de qué manera están presentes en la intervención *Acción #3N Intervención #RíoTercero #25AñosIMPUNIDAD*. Para ello, las palabras de Richard (2011) pueden resultar más clarificadoras:

los horizontes de lo crítico y lo político dependen de la contingente trama de racionalidades en la que se ubica una obra para mover ciertas fronteras de restricción o control, presionar contra ciertas marcas de vigilancia, hacer estallar ciertos sistemas de prescripciones e imposiciones, discernir los lugares comunes que se han consensuado (p. 9).

De modo que, aquella intervención a la que consideramos artista logró repercutir en lxs habitantes de la ciudad de Río Tercero, posicionándose en una frontera compleja entre la impunidad respaldada por la Justicia Federal y la construcción de la memoria colectiva. Así fue que el 3 de noviembre de 2020, Menem fue declarado persona no grata por la Municipalidad de Río Tercero. Pero a 11 días de que se iniciara la indagatoria a Menem prevista para el 24 de febrero de 2021, en la que el expresidente tendría que comparecer por primera vez en la justicia

por esta causa, falleció; dejando la frase del EDLG **-25 Años de Impunidad-** como una burla del destino.

Bibliografía

- Comisión uso inclusivo de la lengua (2019). Consideraciones sobre el uso inclusivo de la lengua. *Alfilo*, 82. <https://ffyh.unc.edu.ar/alfilo/consideraciones-sobre-el-uso-inclusivo-de-la-lengua/>.
- Beltrán, M. del C. y Bó de Besozzi, A. (2003). Práctica psicoanalítica y sufrimiento social. Intervención institucional ante la catástrofe en la ciudad cordobesa de Río Tercero, Argentina. *Subjetividad y procesos cognitivos*, 4, pp. 40-57. <http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/handle/123456789/494>.
- Expósito, M. et al. (2012). Activismo artístico. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. https://jpgergb.files.wordpress.com/2017/05/perder_la_forma_humana_una_imagen_sismica_de_los_anos_ochenta.pdf.
- Groys, B. (2018). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra.
- Richard, N. (2011). *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*. *E-misférica*, 6(2). <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard>.
- Parodi, L. H. (2018). La política exterior argentina durante la presidencia de Carlos S. Menem y su incidencia en los aportes a las Operaciones de Mantenimiento de la Paz. *Breviario en Relaciones Internacionales*, 43. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/breviariorrii/search/authors/view?givenName=Lucia%20Hipatia&familyName=Parodi&affiliation=-CEA%2FFCS%2FFUNC&country=AR&authorName=Parodi%2C%20Lucia%20Hipatia>.

Scorza, D. y Agüero Gioda, C. (2015). Explosiones de Polvorines de la Fábrica Militar de Río Tercero. Consecuencias Psicológicas a Largo Plazo. *Anuario de Investigaciones de la Facultad de Psicología*, 1, pp. 154-165. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/aifp/article/view/13174/13371>.

Feenstra, P. y Verzero, L. (2020). Ciudades performativas: Tres ciudades capitales, tres procesos de memorias. En P. Feenstra y L. Verzero (Dir.), *Ciudades performativas: Prácticas artísticas y políticas de (des)memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid* (pp. 13-33). Clacso-IIGG. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/iigg-uba/20210317032653/Ciudades-performativas.pdf>.

Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Paidós.

Fuentes

Castillo, L. (2020, 3 de noviembre). A 25 años de las explosiones de Río Tercero, una ciudad volada para encubrir un contrabando. *Télam*. <https://www.telam.com.ar/notas/202011/531057-aniversario-explosiones-rio-tercero.html#:~:text=fallecimiento%20en%202011>.

Arte Efímero en la ciudad: El Escuadrón de la Gubia (2019, 9 de diciembre). *El Árbol Cultura*. <https://www.elarbolcultura.com.ar/arte-efimero-en-la-ciudad-el-escuadron-de-la-gubia>

En 1995, Perú y Ecuador inician una penosa guerra por la disputa de 340 km2 fronterizos (2021, 28 de enero). *La opinión popular*. <http://www.laopinionpopular.com.ar/noticia/42216-en-1995-peru-y-ecuador-inician-una-penosa-guerra-por-la-disputa-de-340-km2-fronterizos.html>.

Intervienen con grabados comercios de la ciudad, Coti e Inés (2020, 3 de noviembre). *Canal Local RíoTelTV HD*. <https://www.youtube.com/watch?v=udGAhCcLSLg>.

Aznárez, J. J. (1995, 31 de marzo). La venta de armas argentinas a Ecuador y Croacia pone en dificultades a Menem. *El País*. https://elpais.com/diario/1995/04/01/internacional/796687204_850215.html.

Valsells, R. (2020, 8 de enero). Guerra en los Balcanes: todos contra todos. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20191220/472370939793/guerra-balcanes-antigua-yugoslavia-genocidio-minorias.html>.

ElEscuadróndeLaGubia(EDLG). Facebook. <https://www.facebook.com/ElEscuadronDeLaGubia>

Escuela de Bellas Artes Lino Spilimbergo. Facebook. <https://www.facebook.com/elinospilimbergo/>.

El Escuadrón de la Gubia (EDLG). Instagram. <https://www.instagram.com/elescuadronde-la-gubia/>.

Cómo citar este artículo:

Navarta Bianco, F. (2023). Microhistorias de impunidad. A 25 años de las explosiones en la Fábrica Militar (Río Tercero). *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41614>.

Inés Gómez Carrillo, pianista argentina. Creadora y difusora de la música latinoamericana del siglo XX

Inés Gómez Carrillo, argentinian pianist. Creator and diffuser of XX century Latin american music

Mariana Quainelle

Escuela Superior de Enseñanza Artística en Música Juan Pedro Esnaola

Buenos Aires, Argentina

coordinacion.terciarioeseam@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/rovka7m1n>

Resumen

El presente trabajo se aproxima a la vida, la carrera artística y la obra compositiva de la pianista Inés Gómez Carrillo (Santiago del Estero, 1918-Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2014) con el objetivo de abordar la siguiente problemática: la trayectoria de la intérprete y autora, con originales e importantes aportes a la pianística, no ha tenido, sin embargo, correlato proporcional en el registro, la difusión y el reconocimiento en la enseñanza del instrumento ni en los repertorios de intérpretes en nuestro país. Las conclusiones de este estudio revelan cómo su vida familiar fue un factor decisivo en su carrera de artista. Muy incentivada desde niña por un ambiente musical y cultural de excepción, incursionó en la composición en su primera etapa y alcanzó una carrera pianística que trascendió los límites nacionales. Habiendo estudiado con eximios maestros de piano y de composición en nuestro país y en Estados Unidos, fue galardonada en numerosas oportunidades y logró posicionarse como una de las pianistas más requeridas por célebres directores de orquesta, actuando en los escenarios más prestigiosos de América y Europa, y más tarde en Asia. Cada una de sus presentaciones inspiró entonces los más encumbrados juicios de la crítica especializada. A partir de 1952 su nueva vida familiar determinó que su carrera comenzara a decaer. Su regreso definitivo a Argentina en 1969 implicó el inicio de su

labor como docente y solo ocasionalmente como concertista. Por todo lo expuesto se intentará demostrar que la autora e intérprete fue inadecuadamente omitida en numerosos estudios referidos a la vida musical de los años cuarenta y cincuenta (e inclusive en la presencia femenina en la prensa cultural nacional) a pesar de que Inés Gómez Carrillo ha sido una de las pianistas más importantes de su generación.

Palabras clave

Inés Gómez Carrillo, pianista argentina, compositora latinoamericana.

Abstract

This research is referred to life, artist career and compositions of Inés Gómez Carrillo (Santiago del Estero, 1918-Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2014) boarding this problem: the performer and composer trajectory, with original and important contributions to the piano, had not, however, correlative and proportional register, diffusion and recognition neither in Argentina instrument teaching nor in its performer repertories. Conclusions of this study show how her family life was a decisive issue in her artistic career. Very encouraged from childhood for an exceptionally musical and cultural environment, she composed in her first period and reach an international pianist career. She had eminent piano and composition teachers in our country and in the United States, she won prizes in many opportunities becoming as one of the most required pianists by well known conductors, playing in America, Europe, and later Asia most important halls. Each of

her presentations then deserved the best comments by specialized review. Since 1952 her new family life determined her career will start to decay. Her definitive return to Argentina in 1969 implied the beginning of her work as a teacher and just occasionally as a concert player. For all the exposed, we will try to demonstrate that the author and performer was improperly omitted in numerous studies referring to musical life from the 40s and 50s (even in the female presence in the national cultural press) being that Inés Gómez Carrillo was one of the most important pianists of her generation.

Key words

Inés Gómez Carrillo, argentinian pianist, latinamerican woman composer.

Introducción

El presente artículo se refiere a Inés Gómez Carrillo (Santiago del Estero, 1918-Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2014)¹ cuyo nombre fue mencionado por el maestro brasileiro y profesor de piano de la Universidad de Hartford (Connecticut, Estados Unidos), Luiz De Moura Castro. En el marco de un seminario de interpretación pianística de la Maestría en Música Latinoamericana del Siglo XX en Mendoza, en el año 2008, el pianista comentó que ella era “la única música, profesora de piano de Buenos Aires, que conocía personalmente”. Fue este un dato revelador del profundo desconocimiento de la existencia de una figura de tal magnitud, aun en su ciudad natal. La investigación comenzó en Buenos Aires contactando a la pianista a través de la guía telefónica, ya que no existía entonces otro directorio de personalidades de la música en Argentina. Las entrevistas en profundidad comenzaron en el departamento de Recoleta de esta elegante señora, en presencia de su hija, el 13 de junio de 2008. Estos encuentros se prolongaron durante siete años, primero en su casa, luego en una Residencia de ancianos, más tarde en casa de su hija y en el domicilio de la autora de este artículo. Se forjó entre la protagonista y su investigadora una relación de mutuo afecto y respeto en la que se compartieron entrevistas, clases de piano, conciertos, homenajes, programas de radio, observaciones de clases y reuniones con sus alumnos y alumnas. Las clases particulares se dieron espontáneamente y permitieron conocer a fondo su manera de abordar la música y los aspectos relacionados a la interpretación de la literatura para el piano.

Con el propósito de estudiar acerca de su figura, su obra compositiva y su carrera de concertista, este enfoque procuró una aproximación a su proyección como intérprete y autora, considerando sus aportes realizados especialmente en el campo de la música latinoamericana académica del siglo XX. Como creadora y promotora de la música argentina y latinoamericana, Inés Gómez Carrillo forma parte de la historia; su trayectoria artística, sus creaciones musicales, así como sus grabaciones constituyen un legado tangible e intangible al patrimonio cultural de nuestro país. Este trabajo pretendió abordar la siguiente problemática: la trayectoria de la intérprete y autora, con originales e importantes aportes a la pianística, no ha tenido sin embargo correlato proporcional en el registro, la difusión y el reconocimiento en la enseñanza del instrumento ni en los repertorios de los intérpretes en nuestro país.

1 Un estudio más completo y pormenorizado de su trayectoria se encuentra en Quainelle (2021).

Intérpretes contemporáneos de similar gravitación durante su tiempo, tales como Marisa Regules, Pía Sebastiani, Lía Cimaglia Espinoza, Celia Gianneo, Raúl Spivak, Francisco Amicarelli y Antonio De Raco gozan hoy de mayor reconocimiento entre los estudiosos de la música y público en general, mientras que la autora e intérprete fue inadecuadamente omitida en numerosos estudios referidos a la vida musical de los años cuarenta y cincuenta (e inclusive en la presencia femenina en la prensa cultural nacional).

Al momento de comenzar la investigación, el estado de la cuestión se reducía a unos pocos estudios previos en entradas de enciclopedias como la *Enciclopedia de la Música Argentina* de Rodolfo Arizaga o una brevísima mención en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Veniard, 1999), entre otras, y a reportajes de los diarios y revistas de la época. Con el transcurrir del tiempo, aparecieron resúmenes de su reseña histórica en sitios de internet con motivo de su fallecimiento en el año 2014, pero no había entonces un trabajo de investigación profundo centrado en su figura como intérprete ni tampoco de sus obras musicales. No existía tampoco un tratado en cuanto a su proyección artística nacional e internacional como tampoco referido a su repertorio pianístico. No aparecía mencionada en estudios recientes y específicos concernientes a la prensa nacional de la época en la que ella era noticia de actualidad musical. Pese a su trayectoria, estos estudios musicológicos han omitido su nombre de manera tal que no figura en absoluto en el libro de Valenti Ferro (1992), *100 años de música en Buenos Aires*, ni en el trabajo *Dar la Nota*, dirigido por Mansilla (2012), así como tampoco en el libro de Corrado (2010), *Música y Modernidad en Buenos Aires, 1920-1940*. Recién se encuentra una entrada con el nombre de la pianista en el libro *Nuestra Escuela pianística, de semillas, jardines, flores y árboles. Diccionario de Pianistas Argentinos* de De Marinis (2014). A pesar de tratarse de una mujer, no aparece ni en la primera ni en la edición corregida y ampliada del libro *Mujeres de la Música* de Frega (2011). Tampoco figura su nombre en los estudios musicológicos referidos al rol que cumplió la prensa en la historia musical argentina y, en especial, a la presencia de las mujeres o el mundo femenino en los medios masivos a través del semanario *La Mujer, Revista Argentina para el hogar* (1935-1943). Estos trabajos de investigación grupales tuvieron su génesis en el proyecto llevado a cabo en la Universidad de Buenos Aires titulado “La música en la prensa periódica argentina” que, en el año 2012, dió lugar al libro dirigido por Silvina Luz Mansilla –*Dar la Nota*–. Asimismo, los trabajos de investigación realizados por Omar Corrado dieron lugar a su libro *Música y Modernidad en Buenos Aires 1920-1940*, editado en el año 2010, en el que se observa también un llamativo silencio, una omisión del nombre de Inés Gómez Carrillo, quien para entonces

ya había sido ganadora de los premios Municipal y de la Comisión Nacional de Cultura. Todos estos trabajos denotan un vacío que la presente investigación se propuso llenar a partir de este período y mientras permaneció activa la carrera artística de la pianista santiagueña.

El antecedente inmediato de esta historia de vida es el libro *Nuestra Escuela Pianística, de semillas, jardines, flores y árboles. Diccionario de Pianistas Argentinos*, de Dora De Marinis, el cual se tomó como punto de partida para hacer hincapié en las líneas de la genealogía que dieron lugar a la formación pianística de Inés Gómez Carrillo. En vistas a comprender su manera de ejecutar el piano como una síntesis de las diferentes escuelas de formación que tuvo, se tomó también como marco referencial el libro: *Historia de la Técnica Pianística* de Chiantore (2001).

Al comenzar este estudio se observó que la obra de Inés Gómez Carrillo no había sido internalizada ni difundida en el ámbito de la música académica nacional en correlación con los aportes que realizó la intérprete y compositora en el orden local, regional e internacional. A medida que avanzaba la investigación se fue constatando cómo la sólida formación técnica e interpretativa, primero, y los años de permanencia en el exterior del país, después, determinaron el rumbo de su carrera artística internacional, mientras que su regreso definitivo a Buenos Aires en 1968 marcó el final de esa etapa y el comienzo de su labor como docente y, con el paso de los años, solo ocasionalmente como concertista. Para llegar a estas conclusiones fue necesario consultar bibliografía, datos filmicos, grabaciones, y documentos de internet. Asimismo se recopilaron programas de conciertos y materiales del archivo familiar tales como diarios, revistas, críticas musicales, crónicas de embajadas, afiches de difusión artística y partituras, entre otros, con el consecuente descubrimiento y la recuperación de obras de su autoría.

El análisis cualitativo y cuantitativo de sus actuaciones –como el de su repertorio pianístico– junto al trabajo de campo permitieron observar el compromiso de Inés Gómez Carrillo con la creación y con los creadores contemporáneos, siendo una verdadera embajadora de la música latinoamericana de su tiempo.

Se delimitó su vida en tres grandes períodos, asociados a los grandes cambios en su existencia, coincidentes además con los cambios de su lugar de residencia: un primer período (1918-1940) que abarca sus años iniciales y los comienzos de su formación musical al que se denominó “Etapa de formación musical”; un segundo período (1940-1968) en el que recibió el perfeccionamiento pianístico y los inicios de su carrera internacional en Estados Unidos y España, llamado “Etapa interpretativa internacional”; y un tercer período (1968-2014) caracterizado por

su regreso definitivo a Argentina y el inicio de su actividad como docente, llamado “Etapa de docencia”.

Primer período: Etapa de formación musical (1918-1940)

María Inés Gómez Carrillo nació en Santiago del Estero el 2 de abril de 1918, en el seno de una familia de músicos con un gran aprecio a la cultura. Su padre fue el compositor, profesor y musicólogo Manuel Gómez Carrillo que junto a su esposa, la pianista María Inés Landeta Cesar, dirigía la sucursal santiagueña del Conservatorio Thibaud Piazzini, más tarde conocido como Conservatorio Gómez Carrillo. Ambos educados en Buenos Aires y discípulos de Edmundo Piazzini y José de Rodoreda fueron los primeros maestros en la música de la pequeña Inés de tan sólo tres años de edad. A los doce años egresó como Profesora Superior de Piano, Teoría y Solfeo con las máximas calificaciones para luego continuar sus estudios en Buenos Aires con el pianista español Rafael González (alumno de Manuel De Falla y de Julián Aguirre). Se recibió como Profesora Superior en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación al cabo de tres años, habiendo estudiado además con los reconocidos compositores y teóricos de la música José Torre Bertucci, Athos Palma y Abraham Jurafsky. Paralelamente al conservatorio realizó sus estudios secundarios como alumna interna del Colegio Mallinckrodt, mientras se nutría de la rica vida cultural de aquella época asistiendo a importantes conciertos (siempre acompañada por la madre Superiora de la institución).

Los logros de la joven no tardaron en llegar: obtuvo el Premio Municipal de Estímulo al Arte por la composición de tres de sus obras para canto y piano, lo que le valió la edición entre 1938 y 1939 por Ricordi Americana de “Cunita Blanca”, “T’hei de dejar” y “Chascañai Munanquita”, con textos de Rafael Jijena Sánchez e Ismael Moya.

En 1940 llegaría el premio decisivo de su carrera, al ser becada por la Comisión Nacional de Cultura para “perfeccionarse en estudios de piano y realizar conciertos de música clásica, romántica y moderna en Norteamérica” (Comisión Nacional de Cultura, 1940). Originariamente la Beca era para Europa, pero la Segunda Guerra Mundial impidió ese destino.

Segundo período: Etapa interpretativa internacional (1940-1968)

Hacia finales de 1940 Inés Gómez Carrillo se instaló en Nueva York, en las primeras semanas como huésped en casa del cónsul argentino, Roberto Carman, y en todo momento fue guiada por su amigo, el gran pianista polaco Arthur Rubinstein (a quien había conocido años antes en casa de su maestro en Buenos Aires). Por consejo de este comenzó a tomar clases de piano con el pianista polaco Edward Steuermann (amigo e intérprete de Arnold Schoenberg) –quien había estudiado con Vilém Kurz (alumno del profesor de piano más famoso del mundo, Theodor Leschetizky)– y de composición con el compositor Jerzy Fittelberg (hijo del famoso director polaco Gregory Fittelberg). Guiada por su espíritu inquieto y su sed de aprendizaje, Inés Gómez Carrillo asistió además a las clases colectivas en Lakeville (Connecticut) de la recientemente llegada al país como exiliada, Wanda Landowska, quien había sido alumna de Jan Kleczynski (alumno de Antoine Francois Marmontel, transcriptor del método para piano de Chopin y editor en 1882 de su obra en diez volúmenes), de Alexander Michalowski (alumno de Ignaz Moscheles, Carl Tausig y Karl Mikuli) y de Moritz Moszkowski (alumno de Theodor Kullak).

278

Posteriormente estudió durante cuatro años con Olga Samaroff Stokowski, quien había sido alumna de Antoine Francois Marmontel (alumno de Pierre Zimmerman), de Ernest Jedlicza (alumno de Anton Rubinstein y Piotr Tchaikovsky) y de Ernest Hutcheson (alumnos de Bernhars Stavenhagen, un discípulo de Franz Liszt). Al morir esta pedagoga, tomó clases en 1948 en la Universidad de Cornell con Egon Petri (discípulo de Ferruccio Busoni). Los siguientes cuatro años estudió con la canadiense Djane Lavoie-Herz, quien había sido alumna de Alexandr Scriabin (discípulo de Vasily Safonov), y se presentó en el Salón de conciertos que esta maestra tenía junto a su esposo, el empresario Sigfried Herz.

En el país del norte frecuentó a grandes músicos como Béla Bartók y recibió consejos de Arthur Rubinstein y de Miczyeslav Münz, quien había estudiado con Georg Von Lalewicz (discípulo de Annette Essipoff) y con Ferruccio Busoni. Asistió a cuantos conciertos se daban allí y se presentó a los concursos que paulatinamente le fueron abriendo puertas como intérprete.

En 1942 logró clasificarse entre las tres mejores pianistas jóvenes del año del **Concurso Naumburg** (sesenta participantes), gracias a lo cual realizó conciertos contratada por la National Broadcasting Company en ciento sesenta estaciones (Benítez, 1945, p.56).

Habiéndose dado a conocer en los medios oficiales de radiodifusión, Inés Gómez Carrillo realizó giras por el país con rotundos juicios de la crítica (Porto, 1944, p. 34), obteniendo en 1942 el **Premio al Mérito de la Interamerican Society**.

Fue invitada por la entonces primera dama de Estados Unidos, Eleanor Roosevelt, a dar un concierto privado en la Casa Blanca, lo cual le valió la **Beca Presidencial Roosevelt**. El matrimonio quedó impresionado por su talento y le otorgó una beca especial que le cubriría los gastos de manutención durante un año, a partir de 1943. Esto le permitió hacerse acreedora del premio **Fredric Mann**, en Filadelfia, y dar así su primer concierto en el Town Hall de Nueva York el 19 de marzo de 1943.

Entre 1943 y 1945 la pianista formó parte de la Compañía de Baile Español acompañando a la famosa bailaora “La Argentinita”², presentándose en el Carnegie Hall (Gómez Carrillo, 2009) y grabando dos discos de vinilo: *El amor brujo/colección de danzas clásicas españolas y Argentinita, Danzas españolas con castañuelas*.

En 1945 la pianista era requerida por grandes directores, como por ejemplo Eugene Ormandy, para actuar como solista con sus prestigiosas orquestas, entre ellas la Filarmónica de Filadelfia. Fue contratada por la Sociedad Musical Daniel para realizar aquel año una gira interamericana en el Centro y Sud América (Benítez, 1945, p. 61).

Entre 1946 y 1948, Inés Gómez Carrillo se benefició de la **Beca Olga Samaroff** que le permitió continuar sus estudios de forma gratuita con esta pedagoga, además de cubrir los costos de alojamiento y comida. La joven pianista tocó asiduamente ilustrando las conferencias de su maestra para aficionados (I. Gómez Carrillo, comunicación personal, 6 de septiembre de 2013).

Entre 1946 y 1947, la concertista argentina ofreció tres recitales de envergadura en el Carnegie de Nueva York y su nombre ya figuraba en el plantel de artistas internacionales de la agencia Columbia Concerts inc. de Nueva York (Porto, 1948, p. 108). Estas actuaciones con excelentes críticas, fueron la antesala de cuatro giras consecutivas por Europa entre 1948 y 1951. Entre

² Encarnación López Júlvez (Buenos Aires, 1898-Nueva York, 1945) fue una bailarina y coreógrafa de flamenco quien, junto a su hermana Pilar y el poeta Federico García Lorca al piano, fundó en 1932 la Compañía. Tras la guerra civil se exilió en EE. UU.

junio y noviembre de 1950 realizó una extensa gira por Argentina, interpretando conciertos y recitales en diferentes salas y ciudades del país.

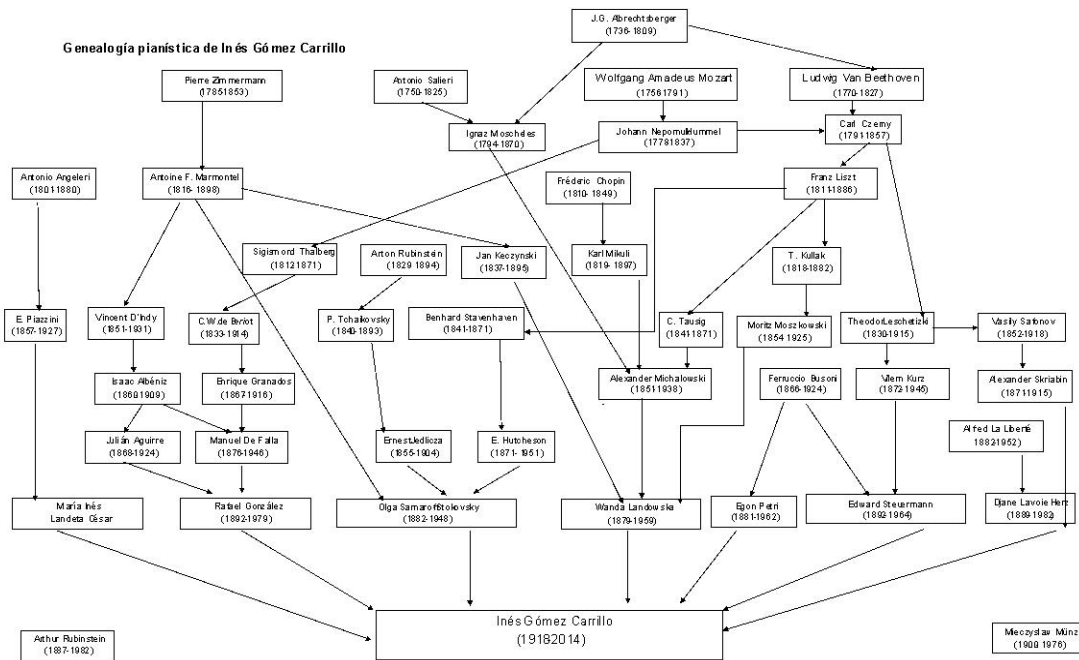
El nombre de la pianista argentina ya formaba parte de las programaciones de las salas más emblemáticas y era requerida por célebres directores de orquesta, tales como Louis Vymmer, Walter Ducloux, Paul Whitman, Sergiu Celibidache, Heins Jordan, Jascha Horenstein, Jean Contastinesco, Nino Sansogno, entre otros. Cada una de sus presentaciones le valía los más encumbrados juicios de la crítica especializada de Norte América y Europa.

En esta época la intensa actividad artística de la concertista y sus frecuentes viajes no le impedían disfrutar de una considerable vida social que toda carrera internacional conlleva. Fue en una de esas recepciones, con que solían agasajarla luego de sus conciertos, que conoció a su futuro marido. En 1952 contrajo matrimonio con Juan María Campos Catellín Senillosa, con quien tuvo dos hijos: Victoria (1954) y Arturo (1955). A partir de entonces comenzó a declinar ofrecimientos por no poder dedicarse al piano con la misma intensidad de antaño. Las obligaciones de madre y esposa la limitaban. No obstante, al mes de haberse convertido en madre primeriza accedió a tocar en el Festival Beethoven con la Sinfónica de Buffalo bajo la batuta de Joseph Krips por haber sido un compromiso adquirido con anterioridad.

Entre 1955 y 1960 no hay programas de conciertos; recién entre 1961 y 1962 aparecen presentaciones en España, Buenos Aires, París y Amsterdam.

En 1962 Inés Gómez Carrillo se divorció y se trasladó a España; en 1963 se instaló en Madrid junto a sus dos hijos pequeños. Se presentó a conciertos como solista y en música de cámara, según consta en programas conservados en el archivo familiar. En 1968, recibió, junto con una carta de pésame por el fallecimiento de su padre, el ofrecimiento del Director del Conservatorio de La Lucila en Buenos Aires, Alberto Tortorella, de integrar el plantel de profesores del recientemente creado Conservatorio Juan José Castro. La pianista aceptó la invitación y decidió retornar a su país. Fue este el comienzo de su carrera como profesora de piano y solo ocasionalmente como concertista.

El siguiente diagrama resume el cuadro de la genealogía pianística de Inés Gómez Carrillo, mostrando quiénes fueron los maestros con quienes se formaron sus maestros y maestras. En él se encuentran nombres tales como Manuel de Falla, Albéniz, Vincent D'Indy, Chopin, Liszt, Scriabin, Busoni, llegando hasta Mozart y Beethoven.



Tercer período: Etapa de docencia

A principios de 1969, Inés Gómez Carrillo comenzó a enseñar piano en el Conservatorio Juan José Castro y participó además de las actividades artísticas organizadas por la institución. Dos años más tarde ganó el concurso por antecedentes y oposición obteniendo la titularidad de la cátedra hasta su jubilación. Luego de enseñar durante veinte años en aquella institución, fue convocada como profesora de piano de cuarto año por las autoridades del Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo –más tarde llamado IUNA (actual DAMUS, UNA)– y ocupó ese cargo hasta el año 2012. Paulatinamente retomó su actividad como pianista presentándose junto con orquestas de Buenos Aires y del interior del país en salas tales como Salón Dorado del Teatro Colón y Teatro Argentino de La Plata, así como también en San Juan, Mendoza, Salta y Gran Buenos Aires.

En 1980 tuvo la enorme satisfacción de volver a presentarse en conciertos en Estados Unidos y recibió el ofrecimiento del empresario Maxim Gershunoff de instalarse nuevamente en aquel país para retomar su carrera internacional. La pianista no aceptó las condiciones de trasladarse sola sin sus hijos a aquel país y pagar 20.000 dólares por el alquiler de un departamento y un piano cerca del Carnegie Hall que le permitiera preparar conciertos para reemplazos de último momento (I. Gómez Carrillo, comunicación personal, 24 de octubre de 2009). Su vida afectiva había cambiado y como ella misma declaró en una entrevista, no concebía dejar a sus hijos y tampoco disponía de esa suma de dinero. Volvió al año siguiente a dar conciertos y esa fue su despedida de aquel país.

En este período participó de conciertos como solista con orquestas de diferentes provincias, recitales de piano y música de cámara, y conciertos homenajes a compositores argentinos junto a otros y otras artistas. Fue jurado de concursos de piano universitarios (Rosario), nacionales (Contantinescu de Tucumán, Scaramuzza y Promociones Musicales de Buenos Aires) e internacionales (Ciudad de Montevideo adscripto al Concurso de Ginebra).

En 1986 fue nombrada Miembro del Consejo Interamericano de la Música (C.I.M), por el Consejo Argentino de la Música, y socia invitada de la UNESCO por tratarse de una personalidad musical de relevancia tanto en el plano nacional como en el internacional³.

³ *Curriculum vitae* de la pianista, gentilmente cedido por su hija Victoria Campos.

En 1996 fue invitada a dar conciertos y clases magistrales en Japón, lo que significó su debut en el continente asiático y su última gira internacional. Ese mismo año, con un concierto de homenaje a *La Argentinita* en el Salón Dorado Teatro Colón, ejecutando las obras contenidas en el disco grabado en 1944, se despidió de los escenarios.

En 1997 fue designada miembro titular de la Academia Argentina de Música⁴, distinción que coronaba setenta años de carrera artística en los escenarios.

Sus últimos años

Entre 2008 y 2010, ya jubilada seguía dando clases como profesora contratada en el IUNA dos veces por semana. Hacia fines de 2010 sufrió un episodio cerebral del que logró recuperarse, pero dejó de asistir a la Institución, continuando con la actividad docente desde su casa. A principios del año 2012, las autoridades del IUNA citaron a su hija Victoria para informarle la desvinculación definitiva de Inés Gómez Carrillo del DAMUS, con el consecuente perjuicio económico. En junio del mismo año la maestra fue trasladada, junto con su piano, a una residencia geriátrica en la que continuó dando clases en forma particular. En septiembre de 2013, fue llevada a la casa de su hija en donde ya no tenía el piano, pero seguía recibiendo la visita de sus queridos alumnos y queridas alumnas. Durante este período, acordamos con su hija que viniera a mi casa acompañada de su cuidadora y así, de manera distanciada, continuamos con las clases hasta fines de abril de 2014.

Falleció en casa de su hija mientras dormía en la tarde del 22 de junio de 2014.

Inés Gómez Carrillo Compositora

Muy influenciada por su padre, Inés Gómez Carrillo abrazó en la composición la corriente nacionalista. Perteneció a lo que Suárez Urtubey (1988) denominó “generación del 45”, ya que nació entre 1910 y 1925 y utilizó elementos heredados del nacionalismo romántico en combinación con procedimientos de entreguerras como la tonalidad ampliada (con notas agregadas). La compositora combinó en sus obras para canto y piano elementos nativos al

⁴ *Curriculum vitae* de la pianista, gentilmente cedido por su hija Victoria Campos.

utilizar títulos y textos en quechua, formas de expresión o modismos del lenguaje del monte santiagueño, ritmos y elementos de emisión vocal del folklore del norte (vidala y chacarera), en un lenguaje tonal con cierta reminiscencia impresionista. Hay en estas canciones, de gran refinamiento y elegancia, un despliegue instrumental sobrio, pero con pasajes que requieren un gran dominio del instrumento para ejecutar melodías en acordes y una gran paleta dinámica con indicaciones muy precisas, tanto para el piano como para el canto. La compositora logró un equilibrio asombroso entre las partes vocales e instrumentales y una atmósfera rica en sutilezas musicales que conjugan lo europeo con lo incaico. Solo transitó esta etapa creativa en su primer período de estudios en Buenos Aires y el primer año de su estadía en Estados Unidos.

Catálogo musical

Obras de Cámara

- *Cuarteto de cuerdas en Fa mayor* (1937). Inédito y actualmente extraviado.
- *Con lo que vos me querís* (1937). Composición para canto y piano; texto sin datos de autor; inédito.
- *Cunita Blanca* (1938). Canción de cuna –inspirada en los cantos indígenas del Norte Argentino– para canto y piano, con poesía de Ismael Moya. Publicada en Editorial Ricordi, BA 7448.
- *T' hei de dejar* (1939). Canción argentina al estilo de las vidalas santiagueñas para canto y piano, con poesía de Rafael Jijena Sánchez. Publicada en Editorial Ricordi, BA 7450.
- *Chascañau munanquita* (coplas para la Imilla) (1939). Composición para canto y piano, con poesía de Rafael Jijena Sánchez. Publicada en Editorial Ricordi, BA 7449.
- *Canción de cámara al estilo nativo* (1939). Composición para canto y piano; inédita y actualmente extraviada.
- *Pupilas que me miraron* (1939). Composición para canto y piano, con poesía de César Carrizo (partitura manuscrita en tiempo de vidala, fuera de los catálogos existentes y sin fecha de composición); inédita.

Obras para piano solo

- *Estudio Criollo* (en forma de sonata) (1940). Inédito y actualmente extraviado.
- *Sol de mi tierra, Toccata* en La menor, partitura manuscrita, sin fecha de composición⁵.

Conclusiones

Las conclusiones de este estudio revelan que Inés Gómez Carrillo o Inés Carrillo –los nombres con los que se la conoció artísticamente–, María Inés Gómez Carrillo –su nombre de nacimiento– o simplemente “Moña” –como la llamaban en su ambiente más íntimo– fue una de las pianistas más importantes de Argentina del siglo XX. Fue merecedora en su tiempo de los más encumbrados juicios de la crítica especializada, que la ubicaron en un lugar de preeminencia dentro de la música. Resulta paradójico que a pesar de su gravitación, sea este el primer estudio referido a su vida y a su carrera de concertista y compositora. Con este trabajo se demostró la asimetría entre la producción de Inés Gómez Carrillo y la frecuencia con que aparece mencionada en estudios recientes y específicos concernientes a la prensa nacional de esa época. A pesar de haber sido una figura clave dentro de la música a nivel nacional e internacional, estos estudios musicológicos han omitido injustamente su nombre. La excepción es el libro *Nuestra Escuela Pianística, de semillas, jardines, flores y árboles. Diccionario de pianistas argentinos* de Dora De Marinis (2014), quien dedica dos páginas a la protagonista; los demás trabajos de investigación denotaron un vacío que este artículo se propuso completar. Este trabajo complementa el mencionado diccionario de De Marinis, siendo la línea genealógica norteamericana, a través de Olga Samaroff y Djane Lavoie-Herz, un aporte original de este estudio.

Inés Gómez Carrillo dedicó su vida a difundir la música de su tierra por el mundo, como revelaron sus programas de conciertos, por lo que llegué a la conclusión de que fue una importante transmisora de la Música latinoamericana del siglo XX. Siempre incluyó en sus programas alguna obra argentina o latinoamericana y gracias a sus manos se escucharon obras que probablemente nadie ha vuelto a tocar. Tocó obras en primeras audiciones colaborando con las creaciones de compositores contemporáneos.

⁵ La única referencia aparece en el artículo de *La Prensa* de 1941, siendo esta la fecha probable de composición (La pianista Gómez Carrillo define a su patria en *Cunita Blanca, Te'i de dejar y Coplas para la Imilla*, 1941).

Fue una artista valorada por la crítica especializada y por los relatos de las crónicas de la época; fue ovacionada por el público en cada lugar de los tres continentes a los que llevó su música. El silencio de la actualidad se debe probablemente al hecho de que Inés Gómez Carrillo no dejó grabaciones de su período de apogeo pianístico, como sí lo hicieron los pianistas argentinos de su generación que hoy gozan de mayor reconocimiento. Solo dejó para la posteridad cuatro discos: el registro de las obras de su padre para el sello Tradition; un disco compacto con la digitalización de grabaciones privadas (de conciertos en vivo) realizadas y aportadas por la familia Gómez Carrillo; y las obras españolas con las que acompañaba desde el piano el taconeo, las castañetas y el canto de la bailarina “La Argentinita” (“Argentinita” y “El Amor Brujo”). El cuarto disco es una participación junto con otros artistas en “Panorama de la Música Argentina” en la que interpreta Serranillas del Jaque Op. 17 de Rodolfo Arizaga, un año antes de retirarse de los escenarios. No sabemos cómo habría interpretado Chopin, Schumann, Beethoven y tantos compositores que según las crónicas periodísticas, dominaba a la perfección.

Se pudo constatar cómo su vida profesional estuvo muy influenciada por su vida familiar, ya que el ámbito doméstico de su primera infancia fue propicio para su formación y posterior desarrollo de su carrera como pianista; allí fue alentada y cuidadosamente guiada por sus progenitores. Con su casamiento en 1952, comenzó a decaer su actividad artística, con excepción de algunos compromisos artísticos adquiridos con anterioridad. Después del nacimiento de sus hijos y durante seis años se observó una llamativa ausencia de programas de conciertos.

Se pudo comprobar cómo, Inés Gómez Carrillo, a través de los grandes maestros y maestras del piano que tuvo, fue heredera de la tradición pianística decimonónica que la vincula a los nombres más importantes del arte y la pedagogía del piano en occidente.

Según relataban las críticas de la época, el suyo era un pianismo íntegro y ella era dueña de una técnica perfecta y de una gran capacidad de comunicación, cuya musicalidad llegaba a emocionar hasta las lágrimas al público que siempre estaba deseoso por más. Se indagó en cómo esta sólida formación pianística y musical, sumada a los años de permanencia en el exterior, le permitió posicionarse como artista internacional, mientras que su regreso definitivo a Buenos Aires en 1968 marcó el final de esa etapa y el comienzo de su labor como docente y, con el paso de los años, solo ocasionalmente como concertista. Su vida de artista, viviendo en Sudamérica, con las obligaciones laborales y familiares que había contraído, nunca volvió a ser la de antaño.

Como resultado de esta investigación se lograron rescatar las producciones interpretativas y compositivas de Inés Gómez Carrillo, contribuyendo al conocimiento de los protagonistas del quehacer musical de nuestro país que no obtuvieron su merecido reconocimiento en vida, en proporción a los aportes que realizaron.

Inés Gómez Carrillo ha sido una intérprete de alcurnia, dueña de un considerable e importante repertorio que llevó con honores el nombre de Argentina por el mundo, que se consagró, concierto tras concierto, como una de las pianistas más importantes de su país. El repertorio que ella abordó está formado por las obras más trascendentes y virtuosas de la literatura pianística. Se demostró de esta forma que su trayectoria artística, sus creaciones musicales, así como sus grabaciones constituyen su legado tangible e intangible al patrimonio cultural de nuestro país.

La ausencia de su nombre como compositora es comprensible desde el punto de vista de la escasez de su producción y considerando que gran parte de esta fue desarrollada en su primera etapa de estudio. A pesar de haber sido alentada a seguir en este camino, ella eligió dedicarse plenamente a la carrera de concertista.

Se llegó a la conclusión de que su faz compositiva quedó relegada a la de intérprete y pedagoga, y, habiendo sobresalido en la faz interpretativa, fue injustamente opacada por el silencio posterior y el olvido al que fue sometida. Su labor pedagógica se ve reflejada en alumnos y alumnas entre los que se destacan Amy Wurtz, Lorena Eckell, Wong Yong Lee, Alejandro Petraso y la autora de este trabajo.

Bibliografía

- Corrado, O. (2010). *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*. Gourmet musical.
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Alianza editorial.
- De Marinis, D. (2014). *Nuestra Escuela Pianística, de semillas, jardines, flores y árboles. Diccionario de Pianistas argentinos*. Zeta editores.
- Veniard, J.M. (1999). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (tomo V, pp. 713-714). Sociedad General de Autores y Editores.
- Frega, A. L. (2011). *Mujeres en la Música* (2° ed.). Editorial SB.
- Mansilla, S. L. (Dir.) (2012). *Dar la Nota, el rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)*. Gourmet musical.
- Quainelle, M. (2021). Inés Gómez Carrillo, pianista argentina creadora y difusora de la música Latinoamericana del siglo XX [tesis de maestría, Universidad Nacional de Cuyo]. <https://bdigital.uncu.edu.ar/18054>.
- Suárez Urtubey, P. (1988). La creación musical en la generación del 45. En *Historia General del Arte en la Argentina* (tomo IX) (pp. 107-109). Academia Nacional de Bellas Artes.
- Valenti Ferro, E. (1992). *100 años de Música en Buenos Aires (de 1890 a nuestros días)*. Ediciones de Arte Gaglianone.

Fuentes

- Benítez, F. L. (1945, 13 de julio). Entrevista a Inés Gómez Carrillo. *El Hogar*, XLI(1865), pp. 56-61.
- Comisión Nacional de Cultura (1940, 11 de octubre) Beca Comisión Nacional de Cultura. Buenos Aires, Argentina.

Gómez Carrillo, I. (2009). Sin título [entrevista]. Un puente al pasado, Radio Nacional.

La pianista Gómez Carrillo define a su patria en Cunita Blanca, Te'i de dejar y Coplas para la Imilla (1941). *La prensa*. Nueva York.

Porto, M. B. (1944/45). Diez minutos con una gran pianista. *Para Tí*, p. 34.

Porto, M. B. (1948, mayo). Causa sensación en el mundo Inés Gómez Carrillo. *Sintonía*, XV, XVI (495), p. 108.

Discografía

Gómez Carrillo, I. (1996). *El amor brujo. Colección de danzas clásicas españolas* [disco de vinilo]. Sonifolk. España.

Gómez Carrillo, I. (1943-1945). *Argentinita, Danzas españolas con castañuelas* [disco de vinilo]. Decca Album. Estados Unidos.

Cómo citar este artículo:

Quainelle, M. (2023). Inés Gómez Carrillo, pianista argentina. Creadora y difusora de la música latinoamericana del siglo XX. *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41617>.

Cómo llega el teatro a los públicos que no llegan al teatro. El papel del teatro itinerante de Córdoba en la creación de nuevos públicos

*How theater reaches the publics which do not go to the theater.
The role of Córdoba itinerant theater in the creation of new audiences*

Ximena Silbert

Universidad Nacional de Córdoba
Secretaría de Ciencia y Técnica
Centro de Producción e Investigación
en Artes, Facultad de Artes
Córdoba, Argentina

ximenasilbert@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7193-4391>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/owp6rk3n3>

Resumen

En este artículo proponemos abordar el problema de estudiar las experiencias de los nuevos públicos, profundizando en las condiciones en que se da el acceso a las artes escénicas. Para ello partimos de las siguientes preguntas: ¿Cómo son las experiencias de iniciación en artes escénicas para los nuevos públicos en Córdoba? ¿Cuáles son los contextos y condiciones de recepción? Formularemos una caracterización del Teatro Itinerante de Córdoba, asumiéndolo como el *campo* en donde tiene lugar el *juego* de la circulación de las artes escénicas hacia nuevos públicos. Nos serviremos de la teoría de los campos de Bourdieu como enfoque metodológico para autonomizar un campo como objeto de estudio. Nos preguntaremos por dicho proceso de autonomización y su vínculo con esferas externas. Intentaremos reconocer los *intereses* que definen su *juego*, poniendo especial atención a la especificidad de las *disposiciones* y las *prácticas* que distinguen a los agentes de este campo de los agentes de campos similares o más amplios como el teatro independiente de Córdoba. Por último, analizaremos su vínculo con el Estado, como producto de una construcción histórica ligada a la consolidación de los valores democráticos y, por lo tanto, de la democratización del acceso al arte.

Palabras clave

Teatro itinerante, acceso al arte, nuevos públicos, campo, periferia.

Abstract

In this paper, we propose addressing the issue of studying the experience of new audiences, diving into the conditions of performing arts reception. For this, we raise the following questions: How are the initiation experiences of performing arts for the new publics in Córdoba? What are the reception conditions and contexts? We will characterize Córdoba Itinerant Theater, taking it as the *field* where the *game* of the performing arts circulation towards the new publics takes place. As a methodological approach, we will use the Field Theory by Pierre Bourdieu to autotomize a field as an object of study. We will question its autonomy process and its bond with external spheres. We will try to recognize the *interests* that define its *game*, focusing especially on specificity of the dispositions and practices that differentiate the agents of this field from agents of similar or wider fields, as Córdoba independent theater. Finally, we will analyze its relation with the State, as the product of a historical construction linked to the consolidation of the democratic values and therefore of the democratization of access to art.

Key words

Itinerant Theater, access to art, new audiences, field, fringe.

Introducción

El presente trabajo forma parte de la investigación doctoral *Formación de nuevos públicos y acceso a las artes escénicas: Políticas culturales, educación y recepción artística en la ciudad de Córdoba. Un estudio de experiencias relevantes para el desarrollo local*¹. En ella, nos proponemos construir conocimientos desde el campo del arte que puedan hacer aportes a la problemática de la formación de nuevos públicos en artes escénicas, atendiendo a su valor tanto en la creación y el desarrollo de audiencias como en la promoción del derecho al acceso a la cultura.

Considerando, antes que nada, que sin acceso no hay experiencia posible, debemos reconocer que son los grupos de teatro itinerante, aquellos que circulan por fuera de los circuitos culturales tradicionales, quienes efectivamente crean posibilidades de acceso a nuevos públicos en Córdoba. Qué sucede en esas experiencias es un hecho todavía poco estudiado, una verdadera área de vacancia en la investigación.

Entendemos que se trata de experiencias singulares difíciles de capturar, tanto por el carácter de *inefabilidad* de la expectación como por tratarse de acontecimientos teatrales aislados, cuyos espectadores no tienen seguimiento².

Cuando hablamos de *nuevos públicos*, nos referimos a quienes se inician en la experiencia de ser espectadores, más allá de su edad. El estudio de esta experiencia espectral se enfrenta a una serie de desafíos y problemas metodológicos que se desprenden del propio objeto de investigación. Si quisiéramos conocer la experiencia que atraviesa cualquier espectador antes, durante y después de la recepción de un espectáculo, nos encontraríamos con diversas cuestiones a las cuales atender: en primer lugar, cada experiencia individual es particular y diferente a las demás. En segundo lugar, la experiencia espectral es *inefable* (Dubatti, 2020), es decir, que no es posible de poner en palabras, que el lenguaje verbal resulta insuficiente para transmitir

1 Esta investigación se encuentra en proceso de desarrollo y cuenta con una beca de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba (SeCyT-UNC).

2 La mayoría de los estudios de audiencias consisten en estudios acerca de consumo cultural y se llevan a cabo a partir de espacios culturales que analizan la asistencia de sus públicos, de modo que quedan fuera de estas investigaciones estadísticas una gran cantidad de ciudadanos que ejercen su rol de espectadores en espacios comunitarios o no convencionales, fuera de del circuito teatral tradicional (teatros públicos, comerciales y salas de teatro independiente). Aquellos que no tienen el hábito de asistir al teatro son los que la gestión cultural denomina "no-públicos".

lo experimentado. Asimismo la observación de las prácticas durante la expectación resultaría insuficiente, puesto que los públicos realizan otras prácticas de *implicación* (Brown y Ratzkin, 2017) antes y después de la instancia de recepción. El problema se complejiza si pensamos en los espectadores que participan de un acontecimiento teatral por primera vez, o de manera esporádica, puesto que se trata de personas que aún no han frecuentado lo suficiente para dar cuenta de su vinculación con el teatro.

En nuestro caso, resulta oportuno un abordaje de las condiciones de la recepción teatral en la *periferia* del campo teatral, de aquellas experiencias alejadas de los centros urbanos de producción artística-cultural que suceden de manera “casual” o esporádica. Se trata de un abordaje sociológico que nos permita poner en relación las lógicas de circulación de los espectáculos teatrales y las condiciones de la recepción, para avanzar en futuros trabajos hacia una comprensión de la construcción de significación que se hace posible.

Hasta el momento, no existía un relevamiento de la actividad teatral itinerante en Córdoba, a pesar de que gran parte de los colectivos de circo, títeres y artes escénicas cordobeses recorren de manera autogestionada, pueblos, plazas y escuelas con sus espectáculos ante audiencias numerosas³. En este trabajo vamos a socializar los resultados del primer relevamiento y mapeo de la actividad teatral itinerante de la provincia de Córdoba realizado junto a la agrupación Itinerantes (Colectivo de artistas de la escena de Córdoba), en el marco de la 36° Fiesta Provincial del Teatro de la provincia de Córdoba en 2022, organizada por el Instituto Nacional del Teatro donde se realizó el foro: “Encuentro de reflexión y mapeo colaborativo de circuitos teatrales provinciales gestionados por grupos de teatro itinerantes”. Allí dieciocho grupos registraron 428 lugares diferentes de presentación de sus obras, dentro de un mapa digital de la provincia de Córdoba⁴. En este artículo recogemos los resultados para avanzar en el conocimiento acerca de las características de los espectáculos y sus condiciones de circulación y recepción.

3 Realizamos un relevamiento previo de la actividad de una muestra de grupos de teatro itinerante cordobeses y advertimos que cada grupo alcanzó durante el año 2019 un promedio de más de nueve mil espectadores con más de noventa presentaciones en espacios comunitarios no convencionales.

4 Las variables de mapeo observaban las diversas localidades, la cantidad y el tipo de público (grupo etario), el tipo de propuesta escénica (teatro, títeres, narración, música, danza, entre otras) y el año de presentación de cada una de las obras de los grupos de teatro itinerante. Se solicitó registrar toda la información que tuvieran sobre su actividad itinerante en los últimos diez años.

Asimismo, resulta necesario formular una caracterización del sector del Teatro Itinerante de Córdoba. Nos preguntaremos primero si se trata de un *campo* con *autonomía relativa* y, en ese caso, cómo influye el vínculo con esferas externas. A partir de allí intentaremos reconocer los *intereses* que definen su *juego*; pondremos especial atención en la especificidad de las *disposiciones* y *prácticas* que distinguen a los agentes de este campo de agentes de campos similares o más amplios como el teatro independiente de Córdoba.

Tomamos la creación de la agrupación Itinerantes (Colectivo de artistas de la escena de Córdoba), en el año 2020, como un hecho especialmente interesante para el análisis sociológico, puesto que se trata de una organización colectiva que surge con un grado de espontaneidad tal que nos permite pensar en la existencia de una serie de *disposiciones* que cada agente del colectivo pone a funcionar de manera orquestada y que encuentra un *habitus* compartido donde el entendimiento es posible. Un *habitus* que definiremos esencialmente como “discordante” (Bourdieu, 2000) por regla general y no como excepción.

Por último, para comprender tanto las lógicas de circulación del teatro itinerante como la autonomía de este sub-campo, analizaremos su vínculo con el Estado. Nos interesa la influencia de este gran agente externo en la autonomía misma del campo, sus límites y tensiones (Criado, 2008). En este sentido analizaremos el *interés* que sostiene al teatro itinerante y los intereses que definen su juego hacia dentro y hacia afuera del propio campo.

Parte 1: Cómo se delimita el campo, quiénes son y quiénes no son

Los artistas que se desenvuelven dentro del sector del teatro itinerante, si bien se reconocen como miembros del campo teatral (o del campo teatral independiente –por su sistema de producción autogestivo–), recientemente se han organizado con el objetivo de reclamar colectivamente necesidades particulares para su práctica, que ellos mismos consideran producida y consumida históricamente en condiciones que son ajenas al resto de los agentes del campo teatral que no juegan el juego de la itinerancia.

Con la profundización de las problemáticas laborales que atraviesan a los trabajadores de la cultura, al inicio de la pandemia de Covid-19 en el año 2020, y con la suspensión de las actividades sociales y culturales, se organizaron diversos colectivos, entre los cuales se encontraba Itinerantes. Este colectivo de artistas, a su vez, forma parte del Frente de

Trabajadorxs de la Cultura junto a otras organizaciones de artistas de diversas disciplinas. Al comienzo de la pandemia Itinerantes estuvo abocado a realizar acciones para hacer frente a las dificultades laborales del sector: se creó un grupo de comunicación virtual para organizar asambleas y canalizar reuniones con representantes del Estado, se realizaron solicitudes de bolsones alimentarios, se armaron listas de artistas en emergencia económica y alimentaria, se organizó y llevó adelante el reparto de bolsones, se creó un fondo solidario, se realizaron rifas, entre otras acciones.

Posteriormente el espacio organizativo se mantuvo activo, constituyéndose en referente del sector de artistas escénicos que trabajan por fuera del circuito tradicional de salas teatrales, y logró una comunicación directa con los entes del Estado y actores de la cultura en la búsqueda de proyectos comunes, mejores condiciones económicas y laborales, entre otros. En simultáneo, frente a la necesidad de enunciar posturas claras y acuerdos para dar cuenta de las necesidades del sector itinerante frente a otros actores sociales, la organización fue debatiendo y poniendo en común diversas problemáticas, posiciones y hábitos de trabajo que hacen a la particularidad de su hacer. De modo que el propio colectivo fue aclarando las características que debían poseer sus miembros a medida que se fue despejando el estado de emergencia laboral. En este sentido la actividad de relevamiento realizada durante el foro “Encuentro de reflexión y mapeo colaborativo de circuitos teatrales provinciales gestionados por grupos de teatro itinerantes” a principios de 2022, fue esclarecedora y sentó las bases para continuar incorporando nuevos artistas y grupos escénicos itinerantes de toda la provincia de Córdoba de manera permanente y continuada hasta la actualidad. En ese relevamiento formaron parte (y en su mayoría continuaron activos en la organización) grupos de la capital como: Teatro de títeres Manos a la obra, Ulularia Teatro, Tres Tigres Teatro, Marotte en Fuga, Balbuceando Teatro, Astrolabio, Teatro de Títeres y Marionetas Colibrí, Cuentos en boca, Teatro de Ilusiones Animadas, Teatraje y magia, Grupo Arazunú Clown, Elencos Concertados, Marakatú, Chingaras, entre otros; y grupos del interior como: Sibeldanza, Kika Producciones, Garba, Rey Sifón, Ecos, Los títeres de Valentina, Teatro de Todos, Teatro del interior, FIDA y Udúartes, entre otros.

Entre los primeros discursos de comunicación del colectivo hacia las instituciones estatales se redactó una nota dirigida al Instituto Nacional del Teatro (INT) donde la agrupación justificaba su especificidad, razones de agrupamiento y solicitaba el reconocimiento de la siguiente manera:

Somos un colectivo que reúne a grupos y hacedorxs de las artes escénicas, que presentamos nuestras producciones de forma 'itinerante'. Como lo indica el término, nuestros espectáculos –y nosotrxs con ellos– vamos permanentemente de un lugar a otro. A veces trabajando en salas, a veces al aire libre, a veces en otros espacios: bibliotecas, escuelas, municipios, ferias, festivales, la mayoría de las veces, llegando a lugares donde no existen salas teatrales convencionales, y a públicos con escaso acceso a las artes escénicas. He aquí no sólo la particularidad de nuestro hacer, sino también su riqueza e importancia: formar permanentemente nuevos públicos a lo largo y ancho del país (Itinerantes, 2021, p. 1).

Es preciso leer hasta aquí no solo la especificidad de su práctica, sino también el *interés* que la motiva, el cual es señalado como un *interés* compartido con el Estado puesto que alude al derecho ciudadano de acceso al arte. Entendemos que este *interés*, fue construido mediante un proceso de condiciones históricas, de luchas y derechos ganados durante el desarrollo del campo teatral cordobés contemporáneo, estrechamente ligado al Estado (especialmente a partir de la postdictadura en un clima de recuperación de los valores democráticos), en diálogo con sus propios modelos de gestión y producción independientes. Y continúan:

No sólo somos productorxs, también somos gestorxs de nuestra programación, y de programaciones para colegas a través de los Festivales, que tienen generalmente estas mismas características de itinerancia y las mismas peripecias de financiación (p. 1).

Son estas las *disposiciones* que poseen los artistas itinerantes para el desarrollo de sus prácticas; *disposiciones* que además los posicionan en el juego mediante un *modus operandi* particular que es, a la vez, producto de una construcción histórica del *habitus* que desarrolla este tipo de artistas. Otras *disposiciones* están dadas por el tipo de apuestas o inversiones que realizan, manteniendo un equipamiento técnico y de transporte específico para la movilidad de sus producciones que son montadas en espacios sin las condiciones técnicas y de expectación apropiadas: “decimos que en muchos casos somos una ‘sala móvil’ que crea escena donde no la había” (p. 1). Se trata de condiciones que los llevan a un estilo de vida completamente particular:

(...) implica estar disponibles para sostener la itinerancia dentro de nuestra provincia o representándola a nivel nacional e internacional y como modo de vida difícilmente podemos

tener otro trabajo más estable que en esta situación (la del aislamiento obligatorio por la pandemia) nos hubiera dado algún respaldo y respiro (p. 2).

La nota que estamos analizando argumenta, además, que el vínculo de este tipo de productores culturales con la esfera estatal está atravesado por *intereses* que les permiten negociar alianzas estratégicas, apelando a las *disposiciones* que requieren sus prácticas:

Al tratarse por lo general de grupos estables, cada producción sigue funcionando por años (toda esta realidad cambió drásticamente a partir de la pandemia). Las obras con subsidio del INT, pasan a formar parte de nuestros repertorios. Si lo pensamos en términos de la inversión que el Instituto realiza, considerando al público como su principal beneficiario, estamos optimizándola con creces (p. 2).

Y ponderan el valor de su propio *habitus* como un *capital* que ofrecen para el intercambio en la negociación: “A lo largo de los años, acumulamos un caudal de experiencia y conocimiento en territorio, que creemos podemos aportar, a la hora de pensar políticas y programas desde nuestro sector” (pp. 2-3).

En primera instancia los miembros del colectivo Itinerantes, en virtud de su gestación (en condiciones de emergencia sanitaria, económica y cultural durante el 2020), se separan de otros colectivos teatrales más amplios, como estrategia organizativa para solicitar ayuda a las instituciones estatales que hasta ese momento estaban asistiendo a artistas que trabajaban en salas teatrales, lo cual dejaba fuera del alcance a gran parte de los teatristas itinerantes y a quienes viven y trabajan en lugares del interior de la provincia donde no hay salas teatrales. Estos artistas itinerantes se reconocen entonces como *agentes periféricos* y comienzan, a partir de su organización y la inclusión de nuevos miembros, un profundo proceso de reconocimiento de su práctica ancestral, de su identidad, sus intereses, sus luchas y sus valores.

Podemos decir que se trata de un campo especializado y relativamente autónomo, como lo entiende Bourdieu (2000, p. 108), porque reconocemos un tipo de trabajo específico para el que hay que estar dotado de cierta idoneidad, la cual constituye el *habitus* mismo de quienes participan y, al mismo tiempo, se constituye en un *capital* específico del campo teatral itinerante.

Pero la cuestión es mucho más amplia. Esta especialización genera un movimiento de intereses que nos obligan a pensar su autonomía en relación a otras *esferas*. Coincidimos con Criado (2008) en cuanto a que una metodología de análisis bourdieuana, comienza (siguiendo la herencia weberiana), “describiendo el entramado de relaciones –internas y con esferas y poderes externos– que se anudan en un ámbito social concreto” (p. 14). Según el autor, el concepto de *campo* fue aplicado inicialmente por Bourdieu “a grupos de especialistas que han conseguido una relativa autonomía, tanto en la elaboración de sus producciones como, sobre todo, en la determinación de los criterios de valor con los que se juzgan las mismas” (p. 16). Podemos decir que la autonomía relativa del campo cultural del teatro itinerante, cuyas producciones se orientan principalmente al público infantil⁵, reside también en que sus dinámicas de producción no responden de manera directa a los intereses de otras esferas sociales.

Son los propios agentes del campo que estamos analizando quienes, en función de las disputas estéticas (e ideológicas), van definiendo aquello que tiene valor y que produce de manera dinámica el capital por el que vale la pena competir. Así, por ejemplo, a finales de los años sesenta, los debates por los derechos de las infancias dieron lugar al surgimiento de nuevas estéticas según las cuales los grupos teatrales “renegaban de la subestimación del niño” (Fobbio y Patrignoni, 2010, p. 32); esto los llevó a introducir temas complejos de la realidad social que promovieran el pensamiento crítico⁶. Asimismo innumerables veces la discusión sobre la función “pedagógica” o de “entretenimiento” ha marcado el terreno de disputa de intereses no solo hacia adentro del campo, sino en el vínculo (de alianza o desacuerdo) con otras esferas sociales como el campo educativo, el religioso o el político; en definitiva, con el Estado y su poder respecto a los derechos de las infancias. Se trata de una disputa que, alimentada de estos argumentos, desvaloriza hacia adentro del campo teatral las producciones que mantienen

5 Esta información surge como resultado del relevamiento realizado donde observamos que más del ochenta y cinco por ciento de la actividad escénica itinerante está destinada al público familiar, a las infancias, es decir, es apta para todo público o para público joven, mientras que el teatro para adultos representa menos del quince por ciento de la actividad itinerante.

6 Nuestro teatro independiente se consolidó empapado de estas ideas de compromiso con el pueblo (Fobbio y Patrignoni, 2010). Durante las décadas de los años sesenta y setenta, los hacedores del *Nuevo teatro* participaban activamente en la política y militaban con su arte la cercanía a las causas populares: “Por eso no esperaban que la gente fuera a verlos, sino que iban a donde estaba el pueblo, generando así un nuevo público” (p. 27). Esta concepción de salir al encuentro del público para así generar un nuevo público, pervive como una característica no solo distintiva de nuestro actual teatro itinerante, sino de las estrategias políticas de la gestión cultural pública de nuestra provincia hasta la actualidad

fórmulas estéticas estereotipadas, denunciando su interés comercial por sobre el artístico. Sin embargo, esta valoración no siempre forma parte del criterio de selección de obras de las instituciones estatales y educativas, donde influyen criterios pedagógicos o de entretenimiento, lo cual denota que los sistemas de legitimación de valor con que dialogan los agentes del teatro itinerante para las infancias están diversificados: por un lado, los que produce el campo artístico y por otro los que produce el campo social institucional.

Podemos señalar también, el reconocimiento que les aporta a los artistas itinerantes, la inclusión de sus producciones en festivales y ferias, cuya curaduría está encarnada por programadores que gozan del reconocimiento de sus pares⁷. Dicho reconocimiento es parte del proceso de autonomización del campo, “que siempre va acompañado de una revalorización simbólica de los especialistas” (Criado, 2008, p. 16).

Reconocimiento y trayectoria son componentes claves del *capital simbólico* que se disputa en todos los campos culturales. En el teatro para infancias, la trayectoria es un capital que se traduce en reconocimiento y en mayores oportunidades laborales (nadie quiere dejar a sus hijos en manos de alguien sin experiencia). Lo “emergente”, por el contrario, o el arte que toma estrategias subversivas de posicionamiento en el campo a partir de rupturas y cuestionamientos de las estéticas del pasado, no obtiene un reconocimiento inmediato. Es posible que esa sea la razón por la que los grupos artísticos dedicados a las infancias perduran en el tiempo, sostienen su repertorio de obras reconocidas y producen renovaciones estéticas desde el mismo grupo, sin perder el reconocimiento del que ya goza su nombre, es decir, que utilizan estrategias de conservación del capital simbólico grupal⁸.

Entendemos que el vínculo que el campo teatral cordobés tiene con el Estado es producto de una construcción histórica ligada a la consolidación de los valores democráticos. Se trata no solo de la libertad de expresión y de la identidad cultural, sino de la democratización del acceso al arte y la cultura. Para esto último, el aporte de los artistas itinerantes ha sido invaluable y

7 Festivales internacionales, por ejemplo, que ofrecen programaciones de artistas de gran trayectoria (que han perdurado en el tiempo produciendo obras y cuyo trabajo es reconocido y aceptado por diversos agentes del campo, incluido el público).

8 Esta es una diferencia sustancial con el resto del campo teatral independiente cuya tendencia en las últimas décadas ha sido la de producir obras en formaciones artísticas concertadas ocasionalmente, en las que los agentes ponen en juego el capital de su trayectoria individual. Se trata, en este último caso, de estrategias de aumento o conservación del capital simbólico individual que se llevan adelante mediante la asociatividad con otros agentes (capital social).

es el propio Estado quien acude a ellos de manera recurrente contratando sus “servicios” para tener presencia en el campo popular, en los sectores más postergados de la ciudad y en las comunidades rurales de la provincia. Consideramos que este vínculo es siempre complejo y está condicionado por las luchas del propio campo en tensión con las luchas externas. Como señala Criado (2008), “las propiedades de los campos, incluyendo sus límites y su grado de autonomía, también se redefinen continuamente en las luchas: éstas, aunque se produzcan en el interior del campo, ponen siempre en juego alianzas con sectores y poderes externos” (p. 17). Para el autor, justamente, tratándose de campos donde la relación con poderes externos es siempre relativa y fluctuante, el grado de autonomía varía en función de las luchas (p. 25).

Parte 2: Idoneidad, disposiciones y habitus de los agentes del teatro itinerante de Córdoba

Para Bourdieu (2007), “los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*” (p. 86), el cual define como “sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones” (p. 86). El sistema de disposiciones particulares que venimos describiendo es tal vez la característica más notable, la que define y justifica la delimitación del campo: tanto la que hacemos aquí desde la teoría, que nos permite llevar adelante el análisis sociológico, como la que hacen los artistas que se reconocen itinerantes y por ello se organizan de manera particular como un colectivo separado del resto del campo teatral.

Así, un grupo de teatro itinerante que produce espectáculos para infancias o todo público circulará por diversos territorios presentando su obra, la cual estará producida de manera que sea apta para viajar (que sus elementos quepan en una valija o en el maletero del auto si es que el grupo posee auto); a su vez, los integrantes de ese grupo tendrán una habilidad especial para adaptar en pocas horas la puesta en escena de su obra a casi cualquier espacio físico, tendrán una manera de comunicarse que les permita establecer acuerdos con personas de ámbitos ajenos al arte, poseerán además un entrenamiento actoral específico para captar la atención de aquellos espectadores que se inician por primera vez en la experiencia estética escénica y serán capaces de generar ambientes de expectación “flexibles” en relación a las convenciones teatrales (las cuales se adquieren como un “*habitus del espectador*” mediante las sucesivas experiencias)

–es decir, ambientes donde el movimiento corporal de los espectadores y las “interrupciones” no atentan contra la continuidad del acontecimiento–. Su público podrá ser siempre nuevo, ya sea porque siempre hay nuevas personas naciendo y creciendo o porque siempre hay lugares que aún no han sido visitados por ningún grupo de teatro. La obra de este grupo perdurará años y años en repertorio, será cada vez más perfecta, más “pulida”, pero la experiencia será única cada vez porque el foco estará puesto en las condiciones de recepción de cada acontecimiento.

Cuando hablamos de las habilidades que despliegan los agentes del teatro itinerante para desenvolverse en ámbitos donde los espectadores no poseen un *habitus de la expectación*, desarrollado por la frecuentación, ingresamos a una zona de análisis de las condiciones y los condicionamientos específicos del teatro itinerante en su vínculo con los públicos. Bourdieu (2000) señala que “el *habitus* (...) se vuelve eficiente, operante, cuando encuentra las condiciones de su eficacia, es decir condiciones idénticas o análogas a aquellas de las que es producto” (p. 111). Esto explicaría por qué ciertas experiencias de circulación del teatro independiente (producido por grupos que no tienen la experiencia de itinerar), cuando presentan sus producciones en espacios comunitarios “no convencionales” (donde prevalecen *habitus* de otros campos), han resultado “fallidas”, ya sea en la recepción o en la eficiencia con que los agentes establecen las condiciones necesarias para que la experiencia estética se desarrolle. Para Bourdieu, se trata de casos de “*habitus discordantes*” (p. 111) cuando su producción se da en condiciones diferentes a las condiciones en las que deben funcionar. Este fenómeno es habitual en el teatro itinerante, donde las producciones se preparan para ser “todo terreno” y sus agentes se entrenan para desenvolverse con soltura en las condiciones de expectación más “hostiles”. Lo interesante y lo que nos lleva a pensar en el teatro itinerante como un sub-campo con sus propios límites es el hecho de que las características específicas de sus producciones y las habilidades de sus agentes pueden definirse como un particular *habitus discordante*⁹ como regla general y no como excepción.

Los artistas itinerantes, se enfrentan al desplazamiento de los sistemas de legitimación propios del campo artístico (ya sean premios, reconocimientos o inclusión en festivales) puesto que las *disposiciones* para producir espectáculos “que entren en una valija” los alejan en apariencia de los intereses del “arte por el arte”, donde cualquier condicionamiento externo a la

9 Este se adquiere a través de una trayectoria sustanciosa o bien se transmite de generación en generación, tal como sucedió con las compañías familiares de circo criollo durante la gestación de nuestro teatro nacional o con las compañías itinerantes de teatro de títeres desde mediados del siglo XX hasta la actualidad.

propia razón artística haría peligrar el valor aparentemente autónomo del arte. Sin embargo, me animo a decir que no existe libertad tal, que cada artista produce en función de una construcción histórica de las convenciones que otorgan valor a ciertas formas y no a otras en determinado contexto y que es la propia lucha dentro del campo la que va definiendo y redefiniendo ese valor. Lo que sí es preciso señalar es que son los artistas itinerantes, quienes no dependen de las alianzas con otros agentes e instituciones sean estatales o privadas¹⁰, los que primero reclaman su título de “trabajadores” de la cultura, razón por la cual se organizan con modelos que, como una “bolsa de trabajo”¹¹, incluyen discusiones sobre sus honorarios y los medios para la circulación y el consumo de sus producciones.

Estamos ante un tipo de producción con lógicas estrechamente ligadas a las lógicas de circulación y consumo que deben ser interpretadas como una construcción histórica, no por la lógica de los intereses económicos y comerciales, sino por la lógica del movimiento histórico que ha dado lugar al surgimiento de nuestro teatro nacional; pero, por sobre todo, a nuestro teatro periférico: el de las provincias, un teatro de raíz popular, itinerante, pero también filodramático (o vocacional) con fuertes influencias del teatro libertario e incluso del teatro anarquista¹².

Parte 3: Por qué cosa compiten: ¿Capital simbólico o capital económico?

Hemos señalado ya lo que significa la trayectoria en este campo y cómo esta es factible de convertirse en reconocimiento (capital simbólico acumulado). Podemos decir que el caudal acumulado de presentaciones de un artista es un *capital* que vale la pena registrar y poner en

10 Es común entre los agentes del teatro independiente cordobés reconocer alianzas con el campo intelectual o académico. Estas alianzas producen transferencias entre la acumulación de capital académico y la acumulación de capital cultural o simbólico, que se traduce en reconocimiento específico, siendo éste un capital específico dentro del campo teatral independiente de Córdoba. Para ampliar sobre este tema se recomienda la lectura de la tesis doctoral de Alegret (2017, p. 265).

11 Con “bolsa de trabajo” nos referimos a aquellas acciones organizativas como las que lleva adelante el colectivo Itinerantes cuando gestiona o difunde hacia adentro del colectivo oportunidades de presentación de funciones en determinados corredores culturales.

12 Para entender estas influencias se pueden consultar las investigaciones de Carlos Fos (2010, 2016), especialmente *En las tablas libertarias. Experiencias de teatro anarquista en Argentina a lo largo del Siglo XX* y también *Los titiriteros obreros: poesía militante sobre ruedas: textos de Carlos Fos*.

valor ante los demás agentes del campo. La participación de grupos y artistas en el mapeo 2022 resultó más exitosa que intentos anteriores de relevamiento¹³. El registro escrito se hizo con el anonimato del nombre de los artistas para no revelar los recorridos y, por lo tanto, las gestiones y alianzas territoriales que forman parte del *capital social* de cada artista (y que son acumulados con muchísimo esfuerzo, pero siguen siendo acuerdos débiles factibles de perderse por la competencia entre los propios agentes). El evento, además, permitió observar posibles alianzas y unir fuerzas para dar cuenta de una capacidad de gestión del sector y utilizarla como *capital* de negociación con el poder político.

La relación con el Estado y su carácter de “cliente” mediante la compra de funciones es sin duda motivo de competencia entre los artistas itinerantes, puesto que se ofrece un intercambio económico concreto por el “servicio”. Aunque la organización del sector teatral tiende a búsquedas de transparencia y democratización de esta relación, se producen tensiones y desacuerdos hacia dentro y hacia afuera de un campo en el que, como sucede en todos los campos, el Estado en tanto agente externo aprovecha para expandir su propio poder de influencia.

Podemos nombrar también la competencia por los nuevos reconocimientos provenientes de los sistemas de legitimación del teatro independiente (premios, fondos estímulo, subsidios, fiestas, ferias y festivales) donde circulan también, agentes del campo intelectual y del campo periodístico (estos últimos deslegitimados por la situación de su propio campo) que ofician de jurados.

Parte 4: interés económico, creencia, valor y acceso al arte

Los intereses de los agentes del campo teatral itinerante referidos a la democratización del acceso al arte, son “aparentemente” compartidos por los funcionarios de la política institucionalizada, quienes, sin embargo, desconocen el valor del arte y no comparten la *creencia*

¹³ En intentos anteriores advertimos que los artistas itinerantes no acostumbran llevar un registro de sus presentaciones, aunque obtuvimos datos de una muestra representativa de cuatro grupos (Ulularia Teatro, Kika Producciones, Tres Tigres Teatro y Baluceando Teatro) que permitieron dimensionar la magnitud de la actividad del sector (un promedio de más de noventa funciones y nueve mil espectadores al año por grupo). Por el contrario, ante la propuesta de mapear el alcance territorial, advertimos que los grupos y artistas podían, más allá de que no guardaran registros, recordar y señalar los lugares geográficos donde se habían presentado.

en el *juego* por su propia posición de externos (produciéndose un sinfín de desacuerdos en las prácticas). Estos intereses tienen diferentes variantes según la posición de los agentes, incluyendo a los agentes externos al campo. Lo que entre los miembros del teatro itinerante se traduce en la *creencia* de que “el teatro debe llegar a todas partes” es tal vez el concepto de *illusio*, que refiere a aquello que está en juego y por lo que vale la pena luchar, lo que sostiene a los artistas itinerantes en el *juego*, dotados de manera incondicional para vivir un estilo de vida condicionado por el trabajo.

Lo cierto es que, si los políticos se preocupan por la democratización del acceso al arte, si aparentemente comparten ese *interés*, no es necesariamente porque comparten la *creencia* (de que “el teatro debe llegar a todas partes”), sino porque pueden “capitalizar” esa acción (esporádica) en el campo político, en forma de ganancias específicas como legitimidad política o credibilidad. Esta idea se fundamenta en el hecho de que no existen en la provincia de Córdoba políticas culturales públicas tendientes a garantizar la democratización del acceso al arte. Y cuando hablamos de “acceso” hablamos de posibilidades de desarrollar un vínculo profundo con las artes, a través de la frecuentación y la adquisición de herramientas que permitan a los públicos empoderarse, e incluso decidir qué propuestas artísticas ver. Por el contrario, lo que existen son programas de circulación de producciones artísticas seleccionadas de manera arbitraria y presentadas de manera esporádica y desigual en el territorio provincial¹⁴. Aun así, hay que considerar los casos particulares en que se filtran *creencias* e *intereses* genuinos del arte que posibilitan disputas en el terreno de lo público y por lo tanto en la democratización del acceso¹⁵.

Los artistas itinerantes luchan por el reconocimiento político de su capacidad (histórica) de generar oportunidades genuinas de acceso al arte. Se encuentran inmersos en un estado de lucha y contradicción permanente: por un lado, reclaman reconocimiento como trabajadores de la cultura, pero al mismo tiempo se resisten a “venderse” para ser usados en las estrategias de

¹⁴En el mapeo realizado en 2022, observamos la presencia de producciones teatrales en territorios rurales, donde el Estado no ha tenido presencia, que son de difícil acceso por caminos de ripio y que los artistas alcanzan en alianza con organizaciones sociales tales como el Movimiento Campesino de Córdoba. Asimismo se observó que existen regiones con menor cobertura como el noreste provincial.

¹⁵Por ejemplo, las cogestiones o cuando agentes del campo cultural ejercen funciones de gestión en el campo de la política pública. Mientras escribo este artículo, un reciente cambio de autoridades en el área de cultura del gobierno provincial (en el que asume un funcionario que proviene del campo teatral), posibilita la proyección de un programa público de circulación teatral, en el que miembros del colectivo Itinerantes ponen a funcionar su propio capital y trayectoria como gestores culturales territoriales para que el teatro llegue a los públicos más postergados.

legitimidad del poder político y a perder así su autonomía creativa. Podemos decir que cultivan una creencia en el valor autónomo del arte, sin por ello rechazar el *interés* (y el valor) económico de su práctica.

Al hablar de *interés económico*, no podemos olvidar lo que Bourdieu (2010) describió respecto al funcionamiento de los campos culturales: La noción de *interés del desinterés* económico, definida como una práctica de los artistas, quienes “sostienen un rechazo constante y colectivo del interés propiamente económico” (p. 153), lo cual resulta ser una inversión (inconsciente) que a largo plazo se traducirá en beneficios económicos. Entendemos que al expresar claramente el valor económico del trabajo (en forma de honorarios artísticos previamente establecidos como condición de presentación), los artistas itinerantes se posicionan de manera diferente a sus colegas del campo teatral independiente y podría decirse que no realizan esta “inversión” a largo plazo que supone el *interés del desinterés*. Esta posición no resulta gratuita ya que deben enfrentarse a las acusaciones del propio campo teatral de producir en desmedro del arte atentando contra su valor¹⁶. Los agentes del campo teatral itinerante, en respuesta, emprenden luchas internas por el acceso a los sistemas de legitimación (como reclamar categorías específicas en los programas, premios y distinciones que otorgan las instituciones de cultura del Estado) y estrategias recientes de nuevas alianzas con el campo intelectual a través de la participación y el surgimiento de investigaciones, publicaciones, foros, etcétera, en el sistema académico.

Conclusión

A lo largo de este artículo hemos dado cuenta de las condiciones en que se da el acceso a las artes escénicas en Córdoba cuando se trata de públicos que no asisten al teatro. Este público y las condiciones de recepción merecen ser estudiados en profundidad, no solo para contribuir a la democratización y ampliación del acceso al arte y la cultura, sino porque se trata de un público masivo y posiblemente mayoritario¹⁷. Frente a las problemáticas metodológicas

¹⁶ Hay registros de entrevistas a hacedores de teatro independiente en las que relatan, entre sus hazañas, algo así como “hicimos una obrita para niños para viajar y ganar plata”. Estas declaraciones resultan deslegitimantes tanto de las prácticas itinerantes como de las producciones de teatro para las infancias.

¹⁷ Un solo grupo de teatro itinerante alcanza más de nueve mil espectadores al año. Para dimensionar esta cantidad de público podemos pensar en que una sala de teatro independiente con cincuenta localidades, se llene durante todos los fines de semana por diez meses al año (condiciones ideales); así alcanzaría un máximo de seis mil espectadores al año.

del estudio de la expectación y las posibilidades de investigación, nos hemos focalizado en las lógicas de circulación de un sector de artistas del campo escénico que se dedica especialmente a producir espectáculos y gestionar ocasiones para su presentación ante audiencias que se inician o acceden de manera esporádica a las artes escénicas, fuera de los circuitos culturales tradicionales.

Las experiencias de iniciación en artes escénicas para los nuevos públicos en Córdoba vienen de la mano de estas compañías de artistas itinerantes, devenidos en gestores culturales especializados, que circulan con sus obras “todo terreno”, producidas en función de este propósito. Los agentes del teatro itinerante se desenvuelven en y con un *habitus discordante* que les permite desempeñarse como intermediarios y traductores de otros *habitus* como los que operan en el campo social comunitario o en el campo escolar, en función de los condicionamientos de los territorios (contextos de recepción) donde presentan sus obras y de los agentes responsables de programarlas (que mayoritariamente no pertenecen al campo artístico). Se constituyen en mediadores “bilingües” entre el campo artístico y las instituciones externas¹⁸.

Creemos que no es casual la dificultad que encontramos para conocer las experiencias de expectación y el proceso de vinculación de estos nuevos públicos con las artes escénicas. Que esta dificultad forma parte de la dimensión del problema de la creación y formación de nuevos públicos en nuestra región: la falta de una oferta que garantice el acceso mediante una frecuentación sostenida en el tiempo, que nos permita reconocer y acompañar procesos de vinculación entre ciertos públicos y el campo de las artes escénicas.

La lógica misma del sistema de circulación y de legitimación, que les provee la estabilidad necesaria para mantenerse en el *juego*, involucra a diversos campos tales como el social, el político, el educativo, el comunitario y el artístico. Por lo que las condiciones de recepción se configuran en esa diversidad de lógicas también.

Consideramos que las luchas de los artistas itinerantes organizados por el reconocimiento de su especificidad y de su capacidad ante el Estado constituyen una estrategia de acumulación y conservación de *capital específico*, una pugna de *intereses*, pero al mismo tiempo significa

¹⁸ Eso explica la expresión que han utilizado algunos artistas itinerantes de larga trayectoria respecto a la sensación de “estar siempre como comenzando”; podemos decir que están siempre “traduciendo”, explicando el valor y las reglas de juego de su práctica.

una oportunidad para todo el campo teatral, para abordar a los nuevos públicos, reconocerlos y trabajar en posibles procesos de vinculación y desarrollo de audiencias a largo plazo.

Respecto al valor de las producciones y prácticas artísticas itinerantes, creemos como Lahire (2002) que el sentido no está en una obra esperando ser develado, sino que se produce en el encuentro con el público. Nos alejamos así de las concepciones que apuntan a analizar la autonomía del campo por un proceso de distinción entre aquellos que poseen el código (de valoración del arte) y aquellos que no lo poseen, moviéndonos por fuera de los sistemas elitistas de legitimación del arte. Ese esfuerzo por valorar de otra forma el trabajo teatral se nutre de otros indicadores que ponen en primer lugar la experiencia del espectador. El encuentro de las producciones de teatro itinerante con sus públicos, en condiciones ajenas al circuito habitual de consumo, implica asimismo la puesta en valor de un arte que se produce en alianza con el campo social popular.

Bibliografía

- Alegret, M. (2017). *Condiciones y convenciones del Teatro Independiente Cordobés*. [Tesis de doctorado]. Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2000). El interés del sociólogo. En *Cosas dichas* (pp. 108-114). Gedisa.
- Brown, A. y Ratzkin, R. (2017). Implica a tu público (vol. 2). *Asimétrica*. <https://www.asimetrica.org/publicaciones>.

- Criado, E. (2008). El concepto de campo como herramienta metodológica. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 123. https://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_123_011215166984248.pdf.
- Dubatti, J. (2020). Hacia una historia comparada del espectador teatral. En M. Bracciale Escalada y M. Ortiz Rodríguez (Comps.), *De bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas* (pp. 8-23). Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Fobbio, L. y Patrignoni, S. (2010). *En el teatro del simeacuerdo. Escenas para niños y acción en latinoamérica*. Recovecos.
- Fos, C. (2016). *Los titiriteros obreros: poesía militante sobre ruedas: textos de Carlos Fos*. Girotti, B. (comp.) Eudeba. <https://elibro.net/es/ereader/bmayorunc/119866>.
- Fos, C. (2010). *En las tablas libertarias. Experiencias de teatro anarquista en Argentina a lo largo del Siglo XX*. Verzero, L. (Comp.). Atuel.
- Itinerantes (2021, 10 de junio). *Carta al Instituto Nacional del Teatro*.
- Lahire, B. (2002). Campo, fuera de campo, contracampo. *Colección Pedagógica Universitaria*, 37-38, enero-junio/julio-diciembre. <https://biblat.unam.mx/hevila/Coleccionpedagogicauniversitaria/2002/no37-38/7.pdf>.

Cómo citar este artículo:

Silbert, X. (2023). Cómo llega el teatro a los públicos que no llegan al teatro. El papel del teatro itinerante de Córdoba en la creación de nuevos públicos. *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41660>.

Contrarrepresentaciones, ironía y parodia en las disputas por la representación

Counter-presentations, irony and parody in disputes over representation

Paola Sola

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Facultad de Filosofía y Humanidades
Córdoba, Argentina

paola.sola@mi.unc.edu.ar

<https://orcid.org/0009-0005-6933-0272>

Ximena Triquell

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Facultad de Filosofía y Humanidades
Córdoba, Argentina

xtriquell@artes.unc.edu.ar

<https://orcid.org/0009-0000-8567-3463>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/am5qfz805>

Resumen

A partir del debate reabierto por la publicación del libro de César González (2021), *El fetichismo de la marginalidad*, el presente trabajo reflexiona sobre las diferentes maneras de representación del otro, específicamente en aquellos casos en que se hace referencia a sujetos en situaciones de marginalidad y exclusión. Superando la dicotomía representación - contrarrepresentación, el artículo propone considerar las potencialidades que ofrecen diferentes recursos como la ironía, la parodia o la sátira, para enfrentar los discursos dominantes y generar las condiciones para que surjan nuevas representaciones. Para hacerlo recurre a la obra del propio González, y a dos textos de referencia obligada, el film colombiano *Agarrando pueblo* (Ospina y Mayolo, 1977) y la película argentina *Estrellas* (León y Martínez, 2007).

Palabras clave

Representaciones sociales, marginalidad, cine argentino.

Abstract

Aking as its starting point, the debate reopened by the publication of César González's book, *El fetichismo de la marginidad* (2021), this work reflects on the different ways of representing the other, specifically in those cases in which it refers to subjects in situations of marginality and exclusion. Overcoming the dichotomy representation - counter-representation, the article proposes to consider the potentialities offered by different resources such as irony, parody or satire, to confront dominant discourses and generate the conditions for the development of new representations. To do so, we consider the work of González himself, and two obligatory reference texts, the Colombian film *Agarrando pueblo* (Ospina and Mayolo, 1977) and the Argentinian film *Estrellas* (León and Martínez, 2007).

Key words

Social representations, marginality, Argentinian cinema.

I. Contrarrepresentaciones

En 2021, con la publicación de *El fetichismo de la marginalidad*, el poeta y cineasta argentino, César González, reabrió el debate en torno a las formas de representar la pobreza, y la responsabilidad ética involucrada en este hacer. El debate no es nuevo; tanto en cine como en literatura –y en otros ámbitos de las ciencias sociales– es un tema recurrente. Lo que sí es nuevo es, como diría Foucault (1987) respecto de la figura del comentario, “el acontecimiento de su retorno” (p. 24). En efecto, esta discusión que en cine puede rastrearse –como de hecho hace César González– al menos hasta la década del setenta adquiere una nueva dimensión hoy, que los costos de “hacer cine” han disminuido considerablemente, habilitando nuevas formas de producción audiovisual, entre las que se incluyen las realizadas por grupos o colectivos que están ahora en condiciones de proponer representaciones propias de sus realidades.

En su libro, César González critica duramente la representación que los medios hegemónicos hacen de la pobreza y de la marginalidad, específicamente en torno al espacio de la “villa” que, para este autor, es representada cinematográficamente no en virtud de “lo que es”, sino de “lo que hay en el imaginario social”. De allí que, para González (2021), “siempre los villeros o villeras actúan igual, hay un léxico y vestuario idéntico, los conflictos de la trama son parecidos” (p. 21).

Frente a estas formas de representar, el autor propone un “cine villero”, al que define como “un cine sin estereotipos”, dentro del cual pueden enmarcarse tres de sus primeros largometrajes: *Diagnóstico esperanza* (2013), *Qué puede un cuerpo* (2015) y *Atenas* (2019)¹. Estos están ambientados en el espacio de la villa y las temáticas se relacionan –al igual que en las producciones hegemónicas– con la marginalidad, la pobreza, la droga, la delincuencia. No obstante, junto a estas realidades, aparece también la del niño que, contra todo pronóstico, sostiene su sueño de cantar (*Diagnóstico esperanza*), la del joven que llora –en un largo primer plano ante la cámara– porque no ha logrado vender ninguna media en la calle (*Qué puede un cuerpo*), la de la piba que sale de la cárcel y es atrapada por las redes de trata (*Atenas*).

Contra las imágenes deformadas de los estereotipos, en estos films, González no propone una visión romantizada del espacio ni de los sujetos que lo habitan, sino que amplía el foco

¹ Los tres films pueden encontrarse en la web. *Diagnóstico esperanza* y *Atenas* en Youtube y en Cine.ar; *Qué puede un cuerpo* en el Facebook de *Revista y Editorial Sudestada*.

para ver más allá del estereotipo. Al respecto, en una entrevista concedida a *Página 12* con motivo de la publicación de su libro, González señala, a propósito de la producción audiovisual hegemónica:

Se repiten una y otra vez idénticos estereotipos de vestuario, léxico, gesticulación y de conductas, arquetipos incapaces de producir alguna de las emociones más habituales que despierta el visionado de una película. Esto es una pena para el arte audiovisual mismo (Respighi, 2021, párr. 9).

Y da como ejemplo la representación de los jóvenes:

La juventud que habita los barrios populares manifiesta una vitalidad preciosa pero en las películas y series los pibes y las pibas aparecen apagados. [...] Esos pibes que en la realidad cultivan la elegancia y adoran refrescar vestuarios y dialectos, en pantalla aparecen constantemente sucios y ridiculizados con un habla que incita a la risa despectiva (párr. 11).

Es esto lo que está en juego en el retorno de la discusión sobre la representación del otro: no la verdad respecto a lo representado –si los sujetos que habitan en la villa son de una manera u otra–, sino la reflexión sobre la representación y –agregamos– sobre las consecuencias de la circulación hegemónica de tales representaciones.

En una producción realizada para el *Palais de glace* en 2021, César González expone esta contraposición entre formas de representar en un breve texto audiovisual, titulado “Sin título”. En éste, González (2021) contrasta las formas de representación de la pobreza en algunas obras pictóricas de la colección del museo con las representaciones que los medios hacen hoy de los sectores populares; allí enfrenta la mirada empática, “solidaria”, de los cuadros con las imágenes “saturadas de intencionalidad ideológica, de parcialidad, de desprecio” que proponen los medios hegemónicos (1 min 42 s). En cierto sentido, este breve texto expone la argumentación principal de su libro –y también de su obra–: cuestionar la mirada dominante sobre la marginalidad.

II.

La propuesta de César González reconoce y recupera los argumentos de Luis Ospina y Carlos Mayolo al rechazar lo que denominaron como *pornomiseria*, esto es, una manera de representar cinematográficamente la pobreza que opera a la manera del cine pornográfico, convirtiéndola en una mercancía a ser comercializada en el mercado internacional de imágenes². De la misma manera en que el cine porno convierte al sexo en un objeto de consumo, Ospina y Mayolo (1978) entienden que el cine –específicamente, cierto cine documental latinoamericano del momento en que ellos escriben– se apropia de imágenes de la pobreza, sus entornos y actividades para convertirlas en objetos de consumo a ser exhibidos en festivales de cine europeos, ávidos de imágenes de documentalistas latinoamericanos. En su manifiesto “¿Qué es la pornomiseria?”, los autores explican que:

A principios de los años 70, con la ley de apoyo al cine, apareció cierto tipo de documental que copiaba superficialmente los logros y los métodos del cine independiente hasta deformarlos. Así, la miseria se convirtió en tema impactante y por lo tanto, en mercancía (Ospina y Mayolo, 1978, párr. 1).

Ospina y Mayolo (1977) no solo denuncian la pornomiseria en su manifiesto, también la exponen en el texto audiovisual que lo acompaña, *Agarrando pueblo* (subtitulado “Los vampiros de la miseria”)³. Este consiste en un falso documental en el que se muestra –a través del recurso de la parodia– lo expresado en el manifiesto.

En él, seguimos el *making of* de la filmación de un documental para la televisión alemana por parte de un director de cine, Alfredo García (personaje interpretado por Carlos Mayolo), y su camarógrafo. Al comienzo del film, en un diálogo entre ambos, el director evalúa las imágenes que ya tienen y las que faltan: “ya tenemos... locos, mendigos, gamines... qué más de miseria hay, a ver...” (4 min); en otro momento de la misma conversación, se define como “vampiros”,

2 Esta idea de la pobreza como mercancía está en el título mismo del libro de César González, *El fetichismo de la marginalidad*, donde –como señala el autor– “marginalidad” reemplaza al término “mercancía” de la conocida expresión de Marx.

3 Este film puede encontrarse en la web.

“unos hijos de puta vampiro que nos barramos ahí”, aunque atribuye este hacer al productor que demanda esas escenas (2 min 40 s).

El film está realizado en 16 mm. y a dos cámaras: una que expone lo filmado (a color) y otra que nos presenta el proceso de producción (en blanco y negro). No obstante sería erróneo decir que hay dos films: el documental sobre la producción del film (en blanco y negro) y el documental para la televisión alemana (en color), dado que, en sentido estricto, este último no existe. Es en este juego entre ambas dimensiones donde aparece la perspectiva crítica respecto al documentalismo social.

Al mostrar en simultáneo las imágenes de la pobreza –que ya para ese momento se habían convertido en una convención narrativa propia del miserabilismo documental– y los mecanismos a través de los cuáles éstas se han obtenido, el texto funciona fuertemente como crítica al género. No obstante, el film va más allá y, a la mitad de la película, se cuestiona igualmente la “verdad” de las imágenes filmadas, al mostrar a una joven que es contratada con sus niños para actuar como “pobre”. Vemos a la producción gestionar el vestuario, señalar las líneas del guion y, finalmente, el pago.

Tenemos entonces tres dimensiones: la de “la realidad”, *supuestamente* registrada por la cámara (en blanco y negro); la del documental *supuestamente* filmado para la televisión alemana (en color); y la del documental (el único nivel que se afirma verdadero) sobre la filmación del anterior (nuevamente en blanco y negro). Consecuente con estos tres niveles, se proponen al espectador, tres finales: a) el final guionado del documental para la televisión alemana que pretende ser una reflexión sobre la pobreza y sus causas (que se corresponde con una dimensión metadiagética⁴); éste es realizado por un locutor ante la familia –contratada– que manifiesta vivir en el límite sin acceso a educación o salud y en una vivienda sumamente precaria –en realidad un sitio abandonado que la producción ha elegido para esta escena–; b) un segundo final –el del *making off* del documental anterior– en el que un personaje “loco” ingresa a la escena anterior y reclama al director ser el dueño de la vivienda en que están filmando (en una dimensión intradiagética); c) el final de la enunciación extradiagética que se corresponde con

⁴ Los términos diégesis, metadiégesis y extradiégesis refieren a niveles de la narración: el primero refiere al mundo representado, el universo del film; el segundo refiere a una narración de segundo grado, un nuevo relato incluido dentro del anterior; finalmente, el nivel extradiagético refiere a aquello que se encuentra fuera de la diégesis. En este caso, refiere a las condiciones de producción del film, incluidas dentro de este (se trata, evidentemente, de un simulacro, dado que dichas condiciones permanecen siempre fuera del texto).

el falso documental que estamos viendo, en el que Ospina y Mayolo (1977), ahora haciendo de ellos mismos, entrevistan al actor que representa a este último personaje y le piden su opinión, y la de la gente del barrio, sobre el film. En este diálogo el actor reflexiona sobre el gesto de ir “agarrando pueblo”, esto es, buscar obtener un beneficio económico de la pobreza: “no va detrás de lo que se está filmando, sino detrás del color del billete”, sostiene, y agrega: “yo no voy detrás de eso, yo voy detrás del documento” (26 min 53 s).

La irrupción del personaje de “el loco” que reclama sus derechos –a su vivienda, a su imagen, a su voz– justo cuando la ideología bienpensante de los directores de ficción está planteando esta imposibilidad –lo que justifica que sean ellos quienes deban asumir la voz de estos otros, marcados por la carencia en todo sentido– sirve como bisagra para dar pie al cierre: la escena en que los directores y el actor, haciendo ahora de ellos mismos, reflexionan sobre el documental y el vampirismo del “agarrar pueblo”.

III.

Entre el miserabilismo explotador de la pobreza como mercancía y la representación “sin estereotipos” del cine villero, Ospina y Mayolo ofrecen otra posibilidad, la de la parodia y la sátira como un medio para denunciar la representación dominante.

Esta operación es recuperada en otro film, esta vez argentino: *Estrellas*, de León y Martínez, estrenado en el BAFICI en 2007⁵ 6. En este film, en una operación similar a la de los cineastas colombianos, se apela a la ironía y la parodia como parte de un conjunto de estrategias que funcionan como denuncia y alternativa ante la representación estereotipada de un otro definido solo por su condición de carencia.

En *Estrellas*, al igual que en *Agarrando pueblo*, se presenta una doble enunciación: el film que vemos registra la producción de otro, en una suerte de *making of*, solo que en este caso,

5 El film puede encontrarse en Cine.ar.

6 A pesar del tiempo transcurrido desde su estreno –y en contraste con lo que sucede con *Agarrando pueblo*– la potencia política de este film no ha sido aún explorada en profundidad. Son escasos los trabajos académicos que lo han considerado –entre estos, un artículo de Ana Amado (2010) sobre autorepresentación, otro de Gonzalo Aguilar (2013) sobre la representación de las villas en el cine argentino y un artículo de nuestro equipo–, como son nulas las referencias desde el ámbito académico al film *El nexo* (Antico, 2007), que funciona como germen y principal referencia de *Estrellas*.

éste último efectivamente existe. Se trata de *El nexo* de Sebastián Antico (2007), un film de ciencia ficción que tiene a los habitantes de la villa como protagonistas y cuyo guion está basado en un cuento de Julio Arrieta, quien fue director del grupo de teatro de la Villa 21 en Barracas, Buenos Aires.

El film se inicia con una entrevista a Arrieta en la que narra su encuentro con el director de cine Alan Parker, en una visita de éste a la villa, cuando buscaba locaciones para su película, *Evita* (1996). Luego de que Alan Parker desestimara esta posibilidad debido al gran número de antenas de televisión que encuentra, Arrieta se propone fundar su propia productora –Cine Villa Argentina– y ofrecer sus servicios a quienes tengan interés por filmar en la villa. En el film, en un pasaje no exento de ironía, Arrieta explica los servicios que ofrece: a) actores preparados para hacer lo que ellos (los directores) indiquen, es decir, “para hacer de pobres, hacer de extras”, e incluso actores que pueden realizar papeles de mayor envergadura (“hay actores que pueden hablar, que pueden enfrentar una cámara, decir un texto”⁷); b) “gente para hacer catering, luz, tirar cables, acarrear bultos y brindar el confort que el grupo de producción necesite para moverse”; y c) “garantía de seguridad total” tanto para los elementos de trabajo como para las personas.

A lo largo del film, se van a combinar: el relato del director respecto de la productora y de su rol como agente de los actores y de locaciones posibles; registros del *backstage* del film *El nexo* (Antico, 2007); escenas ficcionales sobre el origen del guion de este film; publicidad web de la productora y de los servicios que ofrece –catálogo de locaciones, listado de personajes tipo–; e imágenes de archivo televisivo de programas en los que los actores de la productora participaron (series, publicidades, spots políticos, programas televisivos). El film concluye con un festival de cine en un descampado en el que se exhiben estas producciones.

La combinación de materiales, articulados en el relato de Arrieta, produce el mismo efecto de distanciamiento que señalamos en el film de Ospina y Mayolo, pero en este caso sobre el cine ficcional. Si *Agarrando pueblo* tomaba como objeto de parodia al cine documental latinoamericano de los años sesenta y setenta, en este caso podemos ver replicada la operación en las producciones ficcionales televisivas que toman a la marginalidad como objeto, ya no de denuncia, sino de un entretenimiento no desprendido de cierto interés morboso, por la vida de

7 El subrayado es nuestro.

esos “otros” a quien se considera tan diferentes. En el film, Arrieta menciona algunos de estos productos y denuncia su explotación de cierta imagen:

Nosotros hemos trabajado en *Tumberos*, *Sol negro*, *Disputas* (...) y nosotros aparecemos como ladrones, hombres rudos, pero nunca como héroes, abogados... porque somos portadores de cara. Servimos para ciertos, determinados personajes. Podemos hacer de malos, de guardaespaldas, de ladrones... por un lado está bien, porque si ellos ven que nosotros somos así, páguennos por eso, pero páguennos a nosotros, no a otras personas, no contraten a otras personas para hacer lo que sabemos hacer nosotros... (León y Martínez, 2007, 4 min).

A esta lista se podrían agregar hoy numerosas series producidas para streaming como la saga *El marginal*, entre muchas otras. En la cita, el reclamo de Arrieta de que se les pague por actuar el estereotipo –que, en cierta forma, implica que se les pague por aceptar este estereotipo– recuerda el del personaje de Londoño, al final de *Agarrando pueblo*, de que se le pague por filmar su casa.

Contra este uso estereotipado de la imagen del villero, Arrieta recupera en *El nexo*, el espacio para actuar en un film de ficción y representar a los habitantes de la villa como héroes y heroínas que, encabezados por él mismo, salvan a la tierra de una invasión extraterrestre, recurriendo para ello a las aguas servidas de la villa.

En una nota de Radar realizada en 2017, Cecilia Blanco (2019) elige a este film como su película preferida y justifica esta elección en el cruce entre documental y ficción para denunciar lo mismo que denuncia César González en su libro:

Lo primero que pensé al ver *Estrellas* fue que hacía una sociología mucho más punzante, irreverente e inteligente que la de los *papers* académicos, aun cuando no fuera esa su intención. Me hablaba (a mí, por supuesto) sobre la estetización de la pobreza y la moda de la marginalidad en las producciones ficcionales, sobre el hacer de la debilidad, fortaleza –o dinero– a partir de la autogestión y, también, sobre el estatuto de la actuación. Celebré su navegar sin prejuicio entre el documental y la ficción y, por sobre todas las cosas, su humor (párr. 4).

IV.

La primera opción, la del “cine villero”, constituye sin dudas una alternativa a la repetición de estereotipos en los medios hegemónicos, pero en su interés por representar una “verdad más verdadera”, cae presa de las propias disputas por la representación. De allí que puede ser fácilmente objetada: ¿sobre qué base puede sostenerse que sea ésta más verdadera que la mirada propuesta por los medios hegemónicos? La respuesta requiere referir a factores extratextuales, como la historia de su realizador o de los actores no profesionales que actúan en los films, cuya experiencia como habitantes de la villa forma parte de la trama. Por el contrario, el breve texto producido por González para el *Palais de glace* expone dos miradas y las contrasta, de manera tal que de este enfrentamiento surja, al menos, la duda respecto a la primera.

Pero la incorporación de la “palabra del otro” puede ir más allá de la cita y ser apropiada para resignificarla. Esta es la definición de base del conjunto de procedimientos al que nos referimos arriba: la ironía, la parodia y la sátira: tres operaciones que, en diferentes niveles, recuperan la voz del otro para horadarla, develar sus inclinaciones, cuestionar su poder.

En este caso, en un primer nivel, encontramos la ironía –uno de los principales “tropos” de la retórica clásica, de acuerdo a Greimas–. Esta implica un procedimiento complejo en el cual un enunciador transmite a un destinatario un mensaje implícito cuyo sentido es el opuesto a aquello que se enuncia de manera explícita. Se trata entonces de cuatro sujetos y no dos: en el nivel de lo manifiesto, un enunciador y un destinatario “ingenuos” entre quienes se intercambia el enunciado; en el nivel de lo implícito, junto a los anteriores, un enunciador y destinatario críticos que poseen un saber que les permite entender el sentido propuesto (contrario o contradictorio al enunciado) (Greimas, 1991, p. 149). Así, cuando Arrieta enuncia que lo que quiere es “que toda la gente de la villa pueda trabajar de pobre” y agrega “de lo que somos” (León y Martínez, 2007, 3 min 40 s), se propone un doble juego enunciativo por el cual un enunciador cómplice debe poder leer en este enunciado lo contrario de lo que se afirma: ser pobre no es un trabajo; la representación que las clases dominantes hacen de la pobreza con un fin económico constituye una forma más de la explotación a la que se somete a los sectores populares; lo mismo sucede cuando entre los servicios de la productora se enumeran “actores que pueden hablar”.

A diferencia de la ironía, que designa un fenómeno lingüístico, la parodia refiere a una dimensión cultural. Es Bajtín a quien debemos la definición de la parodia como una de las formas

de apropiación de “la palabra del otro”, en este caso, para imprimirle una valoración diferente. La parodia requiere que el texto paródico se distancie del texto parodiado, que lo “desenmascare”, exponiendo su falsedad, su naturaleza convencional, su voluntad de presentarse como discurso absoluto.

De acuerdo a esta definición, la parodia no se limita a un género literario, sino que:

Se puede parodiar un estilo ajeno en tanto que estilo, se puede parodiar la manera socialmente típica o la caracterológica e individualmente ajena de ver, pensar y hablar; luego la parodia puede ser más o menos profunda; se pueden parodiar tan sólo formas verbales superficiales así como los mismos principios profundos de la palabra ajena (Bajtín en Berone, 2006, p. 212).

No resulta difícil percibir esta dimensión tanto en *Agarrando pueblo* como en *Estrellas*. En el primer caso, el objeto parodiado es el documental social que pretende representar la pobreza en América Latina; en *Estrellas*, el objeto es un estilo, una forma de representación, pero también de producción audiovisual.

Finalmente, la sátira puede entenderse como un género específico que recurre a los anteriores para cuestionar, desde un lugar moral, ciertas costumbres de la sociedad.

Alberto Bruzos Moro (2005), citando a Ballart (1994), distingue los tres conceptos –ironía, parodia y sátira– en virtud del tipo de relación que se propone entre los textos involucrados: en la ironía, la relación entre lo que se enuncia de manera explícita y lo que se implica es intratextual; la parodia, por el contrario, propone entre el texto parodiado y el parodiante, una relación intertextual; finalmente, entre la sátira y su objeto, la relación es extratextual (se satirizan las costumbres, los hábitos, los vicios de una sociedad). También en los films encontramos estos tres niveles, como señalamos arriba.

De lo anterior, Bruzos Moro concluye que:

Ironía, sátira y parodia no se oponen entre sí, sino que cada uno tiene su propio plano o paradigma de oposición: la ironía es una modalidad, la parodia un medio, la sátira un

fin. Modalidad irónica, medio paródico y fin satírico pueden darse por separado o, muy a menudo, combinarse como tres facetas del mismo enunciado (p. 4).

Lo que estos tres procedimientos poseen en común es que en ellos se presenta la oposición entre dos lenguajes o, lo que es lo mismo, entre dos ideologías; al hacerlo se señala la necesaria limitación de cualquier discurso que se postule transparente respecto a la realidad que pretende representar:

Retorno del problema del realismo por el sesgo del efecto paródico, interferencia que restituye al discurso su opacidad. Se reconoce aquí el razonamiento que legitima este retorno: si el discurso paródico “obliga a percibir” aquello precisamente que el discurso directo excluye, “los aspectos del objeto que no entran en el género”, entonces el discurso paródico dice más, agrega nuevas “voces” a la monotonía del discurso directo, da de lo real una representación más completa (Pauls, 1980, p. 11).

Es en esta línea que nos interesa rescatar la potencialidad de una modalidad verdaderamente dialógica, como la de los textos que analizamos, no para representar de manera “más verdadera” la realidad de los sectores populares, sino para cuestionar la mirada estigmatizante que los medios hegemónicos exponen sobre ellos. Interviene acá otro aspecto de la parodia que no hemos mencionado hasta ahora: la parodia se enfrenta siempre al discurso de los poderosos. Como afirma nuevamente Alan Pauls:

El discurso paródico es un discurso disidente; investido a priori de esta ideología de la contestación, su lugar se define siempre respecto del poder, cualquiera sea. La parodia no ocupa ningún lugar propio, sino el que la sitúa frente al objeto de su rechazo (...). Localizada históricamente en el centro de conflictos lingüístico-culturales, la parodia se alista incondicionalmente en las filas de los “discursos menores” (dominados). Bakhtin parece desdeñar la posibilidad de que la parodia se escriba en la lengua dominante. El objeto de su representación “subversiva” parece ser, por naturaleza, todo discurso capaz de hacer autoridad (p. 12).

V.

Entre las modalidades que Bill Nichols (1991) establece en su clasificación del cine documental, se encuentra aquella que refiere a textos que, lejos de presentarse como una “ventana abierta al mundo”, exponen explícitamente la mediación de la técnica, a fin de que el espectador tome conciencia de que se trata efectivamente de una representación. Las “estrategias reflexivas”, esto es, la combinación de recursos formales y narrativos que quedan así expuestos, persiguen para Nichols un efecto político concreto; en los casos que analizamos: la visibilidad, el cuestionamiento y la denuncia de ciertas maneras naturalizadas de representar la marginalidad.

De diversas maneras y a pesar del tiempo transcurrido, de los cambios en las tecnologías de registro, de la ampliación de formatos y formas de distribución y exhibición, la “pornomiseria”, denunciada por los cineastas colombianos, sigue presente en buena parte de las producciones audiovisuales que hacen foco en los sectores más vulnerables de la sociedad, ya no solo documentales sino también ficcionales. A esto se refiere César González con “fetichismo de la marginalidad”.

Frente a éstos, los textos que consideramos no proponen un saber “más verdadero” sobre los sectores populares, sino que denuncian, a través de la ironía, la parodia y la sátira, la imposibilidad de tal construcción y, a la vez, lo absurdo de proponerla. Allí su poder. Allí su potencia.

Bibliografía

- Aguilar, G (2013). *Las villas miseria en el cine argentino: un elefante oculto detrás del vidrio*. Grumo, 10(4), 15-35.
- Amado, A. (2010). *Actores secundarios. Representación y autorrepresentaciones de la pobreza*. En Aguiluz Ibargüen, M. y Briones, P. (Coords.) *Corporalidades* (pp. 132-148.). Universidad Nacional Autónoma de México.

- Berone, L. (2006). Parodia. En AA. VV, *Nuevo diccionario de la teoría de Mijail Bajtín*. Ferreyra editor.
- Bruzos Moro, A. (2005). Modalidad irónica, medio paródico, fin satírico. En J. J. Alonso Perandones, J. Matas Caballero y J. M. Trabado Cabado (Coords.), *La maravilla escrita, Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro* (pp. 199-212). https://scholar.princeton.edu/sites/default/files/albertobruzos.ironia.satira.parodia_o.pdf.
- Foucault, M. (1987). *El orden del discurso*. Tusquets Editores.
- González, C. (2021). *El fetichismo de la marginalidad*. Editorial Sudestada.
- Greimas, A. J. (1991). Ironía. En A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del lenguaje. Tomo II*. Gredos.
- Mayolo, C y Ospina, L. (1977), *Manifiesto de la pornomiseria*, versión digital. <http://geografiavirtual.com/2015/03/carlos-mayolo-luis-ospina-manifiesto-de-la-pornomiseria/>.
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad*. Paidós comunicación.
- Pauls, A. (1980). Tres aproximaciones al concepto de parodia. *Lecturas críticas. Revista de Investigación y teoría literarias*, (1)1. <https://www.ahira.com.ar/ejemplares/lecturas-criticas-no-1/>.

Filmografía

- Antico, S. (Dir.) (2001). *El nexa* [12']. Argentina: Universidad del cine.
- Antico, S. (Dir.) (2007). *El nexa* [extensión]. Argentina: Sebastián Antico, Daniel Antico, Guillermo Pilosio y Pablo Nolla Productores.
- González, C. (Dir.) (2013). *Diagnóstico esperanza* [85']. Argentina: Todo piola producciones.
- González, C. (Dir.) (2015). *Qué puede un cuerpo* [70']. Argentina: Todo piola producciones.

- González, C. (Dir.) (2019). *Atenas* [76']. País: Argentina: Todo piola S.R.L./Pensar con las manos.
- León, F. y Martínez, M. (Dirs.) (2007). *Estrellas* [62']. Argentina: Tresplanoscine.
- Mayolo, C. y Ospina, L. (Dirs.) (1977). *Agarrando pueblo* [28']. Colombia: Satuple.
- Parker, A. (Dir.) (1996). *Evita* [136']. Estados Unidos: Hollywood Pictures, Summit Entertainment, Cinergi Pictures.

Fuentes

- González, C. (2021). Audiovisual “sin título”. *El museo aprende. ¿Qué miramos, qué escuchamos, qué leemos?* <https://palaisdeglace.cultura.gob.ar/actividad/cesar-gonzalez-audiovisual/>.
- Respighi, E. (2021, 6 de octubre). César González: El ciudadano proyecta en el villero las peores perversiones. *Página 12*. https://www.pagina12.com.ar/372801-cesar-gonzalez-el-ciudadano-proyecta-en-el-villero-las-peores-perversiones?gclid=CjwKCAiAuaKfBhBtEiwAht6H7-Nxqr22L1WIgtUDTn4pdCv8mhKHgyTuAq6babF6SerXoK8o1DygABoCidcQAvD_BwE.
- Blanco, C. (2019, 13 de octubre). FAN La directora Cecilia Blanco elige su película favorita. *Estrellas* (2007) de Federico León y Marcos Martínez. *Radar. Suplemento cultural de Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/224194-estrellas-2007-de-federico-leon-y-marcos-martinez>.

Cómo citar este artículo:

- Sola, P. y Triquell, X. (2023). Contrarrepresentaciones, sátira y parodia en la lucha por la representación cinematográfica. *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41661>.

Estrategias pedagógicas de la enseñanza audiovisual mediada por tecnologías digitales (Facultad de Artes, UNC, 2020-2021)

Pedagogical strategies of audiovisual teaching mediated by digital technologies (Faculty of Arts, UNC, 2020-2021)

Victoria Inés Suárez

Universidad Nacional de Córdoba
 Facultad de Artes
 Córdoba, Argentina
victoriasuarez@artes.unc.edu.ar
<https://orcid.org/0009-0002-2150-7049>

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

Resumen

La emergencia pública establecida en Argentina por la pandemia de COVID-19 implicó el “aislamiento social preventivo y obligatorio” (ASPO). Así comenzó el dictado del primer año de la Licenciatura en Cine y Artes Audiovisuales (Facultad de Artes, UNC): las TIC se impusieron como única posibilidad de impartir las materias. Este trabajo exploratorio-descriptivo tuvo el objetivo de analizar, por un lado, la emergencia de las propuestas de enseñanza-aprendizaje mediadas por recursos digitales y, por el otro, su incidencia en las valoraciones de los estudiantes. La sorpresiva implementación requirió de un abordaje sincrónico que derivó en un diseño de investigación mixto: por un lado, no experimental y sin manipulación deliberada de variables y, por el otro, cualitativo, con el foco puesto en comprender el fenómeno desde la perspectiva de los participantes. Los resultados indican que el fomento de la interacción facilitó la participación y produjo confianza, cohesión, motivación y sensación de satisfacción general en los estudiantes. La principal conclusión es que el diseño didáctico-pedagógico permite materializar la integración social y académica propias de esta etapa de la carrera. En el marco de los objetivos inclusivos y democratizadores que enuncian las políticas públicas, estas definiciones colaboran mejorando los índices de ingreso, permanencia y egreso.

Palabras clave

Estrategias pedagógicas, ingreso universitario, educación audiovisual, pandemia, mediación tecnológica digital.

Abstract

The public emergency established in Argentina by the COVID-19 pandemic determined the so-called “preventive and compulsory social isolation”. This way began the dictation of the first year of the Bachelor of Film and Audiovisual Arts (Faculty of Arts, National University of Córdoba). In this framework, TIC were imposed as the only possibility to teach the subjects. This exploratory-descriptive work had the objective of analyzing, on the one hand, the emergence of teaching-learning proposals mediated by digital resources and, on the other, its impact on student evaluations. The context required a synchronous approach, which resulted in a mixed research design: non-experimental, without deliberate manipulation of variables, and qualitative, focused on understanding the phenomenon from the perspective of participants. The results indicate that the promotion of interaction facilitated participation, produced confidence, cohesion, motivation and a feeling of general satisfaction in students. The main conclusion is that the didactic-pedagogical design allows to materialize the necessary social and academic integration at this stage. Within the framework of inclusive and democratizing objectives that public policies enunciate, curricular and programmatic definitions can effectively collaborate with the continuity of higher studies, improving the rates of entry, permanence and graduation.

Key words

Pedagogical strategies, university entrance, audiovisual education, pandemic, digital technological mediation.

1. Introducción y estado de la cuestión

La emergencia pública establecida en Argentina por la pandemia de COVID-19 implicó el denominado “aislamiento social preventivo y obligatorio” (ASPO). En este marco comenzó el dictado de la Licenciatura en Cine y Artes Audiovisuales, carrera presencial radicada en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Este trabajo exploratorio-descriptivo se plantea como objetivo analizar la emergencia de las propuestas de enseñanza-aprendizaje mediadas por recursos digitales que se han llevado adelante en el contexto de educación en crisis por la pandemia, en el ingreso y el primer año, y su incidencia en las valoraciones que manifiestan los estudiantes; ambas condiciones necesarias para materializar la integración social y académica propias de este período de la carrera universitaria.

1.1. Política educativa universitaria argentina

El sistema de educación superior argentino presenta dos características que lo atraviesan y definen. Una de ellas es el libre acceso a la universidad; la otra es la gratuidad que, respaldada por la cultura nacional, es considerada uno de los fundamentos ideológicos de la universidad argentina (Parrino, 2014).

Una de las principales transformaciones de la primera década del 2000 es el aumento significativo en los recursos públicos dirigidos a la educación universitaria (García de Fanelli, 2015). A partir de este momento se evidencia una serie de políticas socioeducativas que implicaron la expansión y el alcance a más sectores de la sociedad, lo cual puede considerarse una forma de democratización. Chiroleu (2018) propone abordar el concepto de democratización en un sentido amplio y en un sentido restringido. Entendido en sentido amplio, supone la extensión de derechos o accesos a bienes a un gran número de personas. “Sin embargo, este acceso no anula exclusiones anteriores, ni supone que los diferentes grupos sociales tengan oportunidades equivalentes de obtener resultados similares” (p. 3). Esto da lugar a pensar la democratización en un sentido restringido, que presta atención al objetivo de reducir las desigualdades sociales. El concepto invita a cuestionar las políticas y revisar si operan significativamente sobre la desigualdad social. A la luz de este se devela que, en muchos casos, el proceso de democratización es parcial, incompleto o trunco (Chiroleu, 2014; 2018).

El acceso a la universidad se ha relacionado también con la equidad. Que la igualdad se concrete brindando el mismo bien a todos los ciudadanos implica que el bien educativo se reparte sin tener en cuenta las desigualdades étnicas, sociales y económicas de la población. En respuesta a ello, el concepto de equidad educativa considera el acceso efectivo, la compensación de las desigualdades, la permanencia y los resultados significativos (Arias et al., 2015). Bajo esta perspectiva, es posible que los efectos sean incluso contrarios a lo que las políticas declaran en el nivel discursivo. Bourdieu y Passeron (2006) sostienen que igualar los medios económicos mediante becas o créditos, si bien promueve una igualdad formal, no suprime las ventajas o desventajas de origen que, entonces, quedan veladas por un sistema supuestamente neutral. Una igualdad formal de posibilidades conduciría indirectamente a una legitimación de privilegios ya existentes. En otras palabras, y según Chiroleu (2018), “la ampliación de la oferta educativa no supondría per se una reducción de las desigualdades (democratización en sentido estricto) sino su preservación por otras vías” (p. 6).

1.2. Ingreso y permanencia en los estudios superiores

330

Para resolver la problemática de la igualdad formal y la igualdad real, se diseñan e implementan programas que toman diferentes denominaciones. Arias y Lastra (2019) destacan las “políticas de bienestar estudiantil”, que comprenden becas, mentorías, comedores, políticas de salud y otros dispositivos para asistir al estudiantado universitario no tradicional. En su estudio se abocan a las políticas nacionales recientes, referidas a ingreso y retención en la universidad, en tres aspectos: la articulación con la escuela media, los programas de becas y los programas de calidad universitaria (Arias et al., 2015). Según las autoras, la principal estrategia desarrollada para favorecer la retención son los denominados “cursos de ingreso” que, a los efectos de este estudio, nos interesan particularmente.

El ingreso y el primer año de los estudios superiores son momentos cruciales de la carrera en los que se entrecruzan múltiples factores y dimensiones. Tinto (1998) señala la integración en el sistema social y académico como uno de los problemas que más incide en el abandono de los estudios universitarios. García de Fanelli (2015) destaca que en Argentina los programas de apoyo, a través de tutorías, buscan incidir en la integración del estudiante en el sistema social de la institución. Ambos autores acuerdan en que es necesario que las universidades se preocupen por sus estudiantes y diseñen un ambiente que estimule su tránsito y refuerce sus motivos y aspiraciones por sacar adelante la carrera profesional. Silva Laya (2011) advierte que esto es

particularmente crucial en el primer año, momento en el que muchos jóvenes se afianzan en su decisión de lograr una carrera universitaria o la abandonan. Esta línea de consideraciones apunta a identificar y promover el desarrollo de estrategias pedagógicas específicas para acompañar el acceso y la permanencia de jóvenes en la universidad (Arias y Lastra, 2019; Tedesco *et al.*, 2014).

Esto nos permite desplazar la mirada hacia el aula, los procesos de enseñanza-aprendizaje y los profesores, factores ausentes en los estudios sobre abandono y persistencia. Así, este estudio invita a profundizar en la comprensión de las dimensiones y los factores que pueden ser controlados desde la institución.

1.3. En el marco de un ingreso universitario democratizador, el rol de las TIC

El ASPO desató una masiva digitalización de las actividades laborales, económicas y sociales. En las universidades, las tecnologías irrumpieron como necesidad para el dictado de las clases y el seguimiento de los procesos de enseñanza-aprendizaje. Evidentemente estaban presentes desde antes, pero en un sistema fundamentalmente apoyado en clases presenciales y en intercambios que ocurrían en el aula física, por lo que entonces vinieron a provocar un verdadero vuelco.

Frente a los desafíos de la virtualización, Dussel y Trujillo Reyes (2018) proponen pensar la relación pedagógica mediada por tecnologías, en un contexto que consideran propicio para dar la posibilidad de fortalecer la perspectiva pedagógica y el posicionamiento ético-político. Aquí aparece como muy relevante el desafío político de incluir. Enseñar con sentido inclusivo en la universidad se vuelve especialmente significativo en un contexto en el que las desigualdades sociales ya existentes se evidencian y profundizan. Al entender la educación como proyecto político, el conocimiento tecnológico se vuelve un saber de importancia creciente, que se constituye cada vez más en un elemento de valor-poder (Apple, 2010).

De esto resulta que la integración de tecnologías en las propuestas educativas supone, en primer lugar, comprender la complejidad de los procesos culturales, sociales y pedagógicos que impactan en su desarrollo para, en segundo lugar, valorar sus potencialidades pedagógicas y didácticas. Tal como señala Martín (2020), el instrumento no garantiza *per se* el logro de los objetivos de aprendizaje. Por ello, la didáctica y la metodología que implementa el docente son fundamentales y de definición previa a la elección de los instrumentos. Este precepto reconoce

la necesidad de diseñar los entornos virtuales de aprendizaje, enriquecidos con la presencia de recursos didácticos, a partir de un criterio estrictamente pedagógico.

Los denominados recursos didácticos cumplen varias funciones en el proceso de aprendizaje. Marqués Graells (2011) señala algunas: motivan, despiertan y mantienen el interés, proporcionan información, guían los aprendizajes, permiten relacionar conocimientos y crear nuevos. Los nuevos recursos didácticos agregan a los tradicionales la característica de la interactividad. La definición de tal cualidad viene dada por el fundamento pedagógico y el modo en que se articula en una propuesta didáctica con objetivos educativos que tengan presente esas interacciones. En otras palabras, el recurso puede ser interactivo por sus cualidades técnicas, pero no es hasta que se enmarca en una propuesta pedagógica acorde que su potencial se libera. Es gracias al diseño del recurso y a su instrumentación en el marco de una propuesta educativa que adquiere su carácter interactivo, participativo, colaborativo o dialógico verdaderamente.

Da Porta *et al.* (2020) advierten que, si bien los entornos virtuales más conocidos suelen ser las aulas virtuales, un blog, una página de Facebook o una Wiki pueden también pensarse y convertirse en entornos virtuales educativos. “Lo importante es que puedan promover procesos de interacción pedagógica y comunicacional que trasciendan el soporte mismo, es decir que favorezcan y enriquezcan los procesos de aprendizaje” (p. 4).

Respecto a los roles en la relación profesor-estudiante, dicen Aparici *et al.* (2010) que la educación actual supone “una transformación metodológica donde las relaciones docente/alumno pasan de ser unidireccionales y jerárquicas a bidireccionales y horizontales” (p. 4). Si entendemos que los procesos unilaterales de transmisión de información no son procesos de enseñanza ni de aprendizaje, estamos pensando en la posibilidad de ir más allá de lo establecido y permitir espacios en los que estudiantes y docentes puedan comprometerse en el diálogo y la reflexión que habilitan los aprendizajes. Tal como dice Freire (1996), “saber enseñar no es transferir conocimiento, sino crear condiciones para su propia producción o construcción” (p. 32). Por tal razón, la educación dialógica que el autor propone es entendida como un “encuentro”. Este esquema comunicativo supone roles de emisores y receptores intercambiables; instala además una concepción del aprendizaje en la que las figuras de autoría y coautoría son más dinámicas.

La interactividad, como otro elemento que señalan Aparici *et al.* (2010), viene asociada desde el último cuarto del siglo XX a la “participación”, que permite la producción colectiva del

conocimiento y el aprendizaje colaborativo. Bajo el esquema del trabajo en equipo, emergen valores como el compromiso por el aprendizaje colectivo, así como se desarrollan habilidades de trabajo en grupo, entre las que se destacan la toma de decisiones por consenso, las aportaciones, la colaboración y el esfuerzo individual y compartido.

2. Material y métodos

Este trabajo exploratorio-descriptivo se planteó en un contexto de sorpresiva implementación, lo que requirió de un abordaje sincrónico y un diseño de investigación mixto. Por un lado, se identificó la necesidad de una investigación no experimental, “sin manipular deliberadamente variables” (Hernández Sampieri *et al.*, 2014, p. 152). Por otro lado, los objetivos demandaron estudiar el fenómeno de modo cualitativo, ya que su foco estuvo puesto en “comprender los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación con su contexto” (p. 358).

La fase de inmersión en el campo determinó que el mejor espacio curricular para evaluar las propuestas educativas era Realización audiovisual I, materia del primer año y de la línea práctica-proyectual de la carrera. En 2020, 546 estudiantes hicieron su automatrícula en el aula virtual (plataforma Moodle). Esa es la población con la que se comenzó a trabajar en marzo.

Para dar respuesta al objetivo, se observó, en primer lugar, el aula virtual completa, como entorno de aprendizaje institucionalizado. Luego, las clases virtuales sincrónicas y, en tercer lugar, los recursos digitales interactivos. Finalmente, se analizaron las expresiones y valoraciones que 168 estudiantes pusieron de manifiesto a través de un cuestionario abierto.

2.1. Instrumentos de la investigación

Para extraer datos de las aulas virtuales se empleó un instrumento de observación tomado de un estudio de Area *et al.* (2018). Su grilla busca analizar procesos de integración de aulas virtuales, combinando su análisis con la visión que tienen los estudiantes. Entre los ítems más importantes que observa están los objetos y el modelo de aprendizaje, la organización didáctica, las funciones de los participantes y el modelo pedagógico preponderante.

Para la observación de las clases sincrónicas y de los recursos interactivos se utilizó un instrumento basado en el modelo conceptual de aprendizaje *online* de Garrison *et al.* (2000) que estipula que los aprendizajes serán más profundos y significativos cuando converjan tres “presencias”: social, cognitiva y docente.

Los últimos objetivos específicos requirieron un trabajo minucioso sobre la recepción de los estudiantes. En este caso, el equipo docente ya tenía un modo de evaluación de la materia, previamente diseñado. En un contexto de por sí lleno de condicionantes, se buscó intervenir lo menos posible ese instrumento. Aun así, las sugerencias de estructura y categorías de esta investigadora fueron aceptadas e incorporadas. El cuestionario resultante recabó información sobre ítems como la propuesta general de la materia, las actividades prácticas, los trabajos grupales y la interacción con el equipo docente.

3. Análisis y resultados

3.1. Observación del aula virtual

Realización audiovisual I es una materia teórica y práctica. La totalidad de la matrícula tiene “clases teóricas” con un profesor titular, mientras que se distribuye en cinco “comisiones”, a cargo de profesores asistentes, para poder realizar las prácticas. De ello se traduce que estos últimos espacios tienen un número aproximado de 110 estudiantes. El aula virtual presenta una estructura general que responde a esta organización: por un lado, los “Recursos de clases”, donde incorpora el docente titular los materiales relativos a las clases teóricas; por otro lado, las pestañas para cada comisión, en las que los distintos profesores desarrollan su parte.

Un análisis de la cantidad y la tipología de recursos de aprendizaje presentes en las pestañas “Recursos de clases” y “Comisiones” permite distinguir que, mientras en “Recursos de clases” hay un predominio de materiales bibliográficos en formato de texto, con menos presentaciones, videos o material interactivo, las pestañas de las “Comisiones” tienen justamente abundantes videos y material interactivo. En el espacio de “Recursos de clases” predomina el modelo de aprendizaje “por recepción”, determinado por la cantidad de textos informativos, bibliográficos, presentaciones y *links* a las clases expositivas. Por su parte, en las pestañas de las “Comisiones”, el aprendizaje “por descubrimiento” es preponderante. En las propuestas adquiere gran importancia el aprendizaje cooperativo. Esto se evidencia, por ejemplo, en los procesos

de evaluación continua, en las observaciones y devoluciones parciales durante las etapas intermedias de las actividades, y en los espacios de puesta en común y discusión.

También es posible reconocer diferentes funciones desarrolladas por el profesorado y los estudiantes. Por una parte, en las clases teóricas se transmite información, a diferencia de las clases prácticas, donde los docentes realizan tareas de presentación de consignas, enmarcación teórica y, fundamentalmente, seguimiento y tutorización de grupos y evaluación de los procesos. De igual modo cambian las funciones de los estudiantes, que varían según estén en el espacio de las clases teóricas (recepción de información) o de las clases prácticas (desarrollo de proyectos y tareas, cumplimentación de ejercicios, análisis y debates, otros). En relación a la evaluación, en la clase teórica, los estudiantes dan cuenta de los conocimientos adquiridos a través de respuestas en un formulario de preguntas múltiple opción cerradas. Por su parte, la evaluación en las comisiones de trabajos prácticos difiere, ya que contempla el proceso y lo hace de manera continua. Además, incorpora las devoluciones de a pares que se hacen entre los propios grupos de estudiantes.

3.2. Observación de las clases sincrónicas

La recolección de datos supuso la observación de las clases de las comisiones impartidas entre abril y julio, tanto de 2020 como de 2021. Una primera constatación es que, si bien las pestañas de las comisiones del aula virtual son muy nutridas, ordenadas y exhaustivas, las clases son un complemento necesario para seguir la propuesta. En relación a la presencia social y docente, se observa que ambas están imbricadas y son mutuamente necesarios pivotes de la propuesta de las comisiones.

El análisis de la presencia social comporta varios aspectos. En relación a las expresiones de afecto, la observación de las clases ha permitido encontrar varias evidencias. También abundan los mensajes de aprecio en el chat, más frecuentes entre compañeros. Esas conversaciones paralelas a la clase son aprovechadas por el docente, que lee, pregunta, interpela o toma los comentarios para continuar. La afectividad que demuestra en relación a los temas es notoria. A veces se manifiesta con el uso de exclamaciones o explicitación de las sensaciones que lo atraviesan.

Todas las clases tienen una apertura en la que se presenta lo que se hará durante el encuentro. Cada vez que algo dirige la clase en otra dirección, el docente se encarga de retomar y encauzar la clase. Hay indicios de que ese hilo es útil y es seguido por los estudiantes ya que en algunas oportunidades ellos mismos hacen preguntas para volver al eje de trabajo del día. Respecto al recorrido de la clase, el docente es explicativo y repite de diferentes maneras cada vez que hace falta asentar o reforzar una idea, o incluso antes de pasar a un próximo estadio de la clase.

En las instancias de presentación y defensa de trabajos, se invita a los compañeros a hacer críticas constructivas. Las observaciones y los comentarios entre pares son frecuentes en el chat. A medida que fue avanzando el cuatrimestre, las intervenciones de estudiantes con cámara o micrófono prendidos fueron aumentando.

En relación a las consultas, también son muy frecuentes en el chat. El equipo docente responde a cada intervención, garantizando orden, coherencia y articulación entre los temas. El trabajo del equipo está visiblemente cohesionado; mientras uno habla los ayudantes escriben en el chat, pasan links, responden preguntas. El reconocimiento por parte de los estudiantes se evidencia en los comienzos y finales de las clases, en los que éstos saludan, agradecen o desean buen viernes.

El análisis de la presencia docente tiene su antesala en la descripción del aula virtual. Por tal razón, lo primero a señalar es que hay una concordancia entre el estilo de presencia docente en el aula virtual de las comisiones y lo que se puede analizar de las clases virtuales sincrónicas propiamente. El diseño educativo y la organización se evidencian en cada clase en la que se explicitan las tareas, los pasos a seguir y la modalidad en la que estas se irán resolviendo en las clases venideras.

En las puestas en común, se observa una permanente atención del docente y equipo de ayudantes a identificar áreas de acuerdo y desacuerdo. Se intenta alcanzar un consenso aunque, en muchos casos, se alienta el disenso y las opiniones contrastadas, para que de la discusión emerjan los argumentos correspondientes. En ese sentido, el equipo modera las opiniones de los participantes y promueve el debate. También es considerable la cantidad de veces que se hace referencia a las reuniones y discusiones que pueden continuar por fuera de la clase, alentando la conformación de grupos de estudio autónomos y autogestivos.

3.3. Observación de los recursos digitales interactivos

La recolección de datos en relación a este punto supuso la observación de los recursos digitales interactivos a los que recurrieron las comisiones durante el primer cuatrimestre. En ellas, tanto el aula virtual, la clase sincrónica como los recursos son complementarios y necesarios recíprocamente. Ninguno funciona de modo independiente.

Una de las tres propuestas particularmente significativas para el estudio actual es la actividad diagnóstica, denominada “Auto-representación”. Su objetivo fue reflexionar sobre los intereses de los estudiantes, por medio de una producción fotográfica. La actividad consistió en subir a un muro de la plataforma Padlet una imagen de autoría propia que implique una auto-representación. El muro, que se combina con la presentación de los estudiantes en la clase, se convierte en más allá de las posibilidades técnicas, porque, de la mano de la propuesta didáctico-pedagógica, invita a trabajar colectivamente, socializar ideas y compartir lo realizado. Los estudiantes se ven, reconocen, escuchan, dan opiniones, preguntan y responden, bajo la tarea orientadora del docente.

Las interacciones que se lograron establecer a través de la integración de la consigna, el mural y la orientación durante el encuentro sincrónico son el modo en que lo interactivo se configura en la propuesta, con el objetivo de propiciar un aprendizaje significativo. Las devoluciones y los comentarios entre estudiantes, en esta primera instancia, fueron más ingenuos y menos comprometidos, pero sentaron las bases de confianza para las interacciones en los próximos trabajos y devoluciones.

3.4. Recepción de la propuesta educativa por parte de los estudiantes

Repasamos aquí las cuatro preguntas del cuestionario abierto cuyas respuestas fueron más significativas.

Una primera pregunta apuntó a recabar información sobre la recepción de la propuesta de las comisiones. Las primeras categorías globales que aparecen tienen que ver con la aceptación (87,6%), el rechazo (2,7%) o la manifestación de alguna dificultad (8%). Rescatamos aquí algunas respuestas muy representativas:

E12: Valoro mucho la forma en que dan la materia, la forma en que se articuló para brindarnos información de distintos aspectos y no simplemente desde la bibliografía, sino también desde vídeos, actividades y en especial a las clases que ayudan a comprender mejor, además de poder sacar las dudas.

E19: Considero que las clases teóricas fueron de mucha ayuda para entender el material teórico y los ejemplos sirvieron muchísimo para tener un apoyo audiovisual de los temas.

E37: Se nota la planificación por parte de la cátedra y algo que destaco es la interacción con los alumnos en la instancia de debate y la variedad de ejemplos respecto al material teórico.

Otras respuestas particulares dan cuenta de la valoración de las devoluciones que se dan de los trabajos prácticos, poniendo de relieve el clima agradable, ameno y productivo para aprender. Algunas respuestas representativas dicen:

E76: Fue una experiencia muy satisfactoria ya que gracias a los ejemplos y explicaciones pudieron lograr un ambiente agradable lo cual se vio favorable a la hora de aprender nuevos conceptos.

Una segunda pregunta recabó información sobre la evaluación del trabajo en grupos. En este caso prima la adaptación (72,5%) como estrategia para poder continuar haciendo los trabajos en equipo. Es destacable el porcentaje de estudiantes que manifiesta dificultad (15,8%). De esta pregunta rescatamos, a los efectos de este estudio, que si bien algunos estudiantes manifiestan haber tenido dificultades, fueron encontrando estrategias y un modo de trabajar cada vez mejor. Dicen algunas respuestas:

H24: Al principio teníamos un grupo con dos personas que eran nuestros amigos, pero al ver cómo proponían las cosas, sólo duramos un trabajo y nos dividimos, conformamos un grupo, en el que estoy actualmente y pudimos realizar todas las actividades exitosamente, si bien creo que algunos hacen más que otros, me parece que cada uno tiene un área en la que se destaca y eso hace que saquemos al final una idea conjunta y próspera.

Entre los estudiantes que manifiestan su dificultad e incluso rechazo a la modalidad de trabajo grupal, en este punto predomina una justificación de la imposibilidad; la mayoría argumenta que ha sido difícil por problemas de conectividad, equipamiento y niveles diversos de responsabilidad o dedicación a la materia de sus compañeros. Aun así, aunque sus valoraciones sean negativas, muchos de ellos dejan entrever el aprendizaje que han tenido en relación al trabajo grupal.

Las últimas dos preguntas del cuestionario proponían pensar el segundo cuatrimestre. Para analizar el interés, el entusiasmo o la satisfacción general de los estudiantes, algunas respuestas son especialmente significativas:

M66: *Solo decir gracias por el acompañamiento y la comprensión.*

K76: *Gracias al dinamismo de esta materia y sus conceptos llevó a que aprendiera mejor todo lo teórico y que en lo práctico pudiera analizar y reflexionar mejor, en todo momento puedo decir que los docentes nos acompañaron y nos dieron su apoyo.*

M89: *Me siento muy agradecida con esta clase, la docente Victoria fue muy empática con nuestra situación y muy comunicativa con los trabajos y devoluciones (...). A veces hay situaciones que nos superan en esta nueva realidad por la que no podemos asistir, no todas las personas que nos ausentamos es porque no nos interese la clase, así que gracias docentes por el esfuerzo y amor que se vé que le ponen a sus clases.*

M140: *Básicamente no tengo ninguna crítica que hacer, me pareció (personalmente) la materia más linda, completa e interesante del cuatrimestre.*

4. Discusión y conclusiones

Este estudio se ubica en la línea de otras investigaciones sobre el ingreso y el primer año a las carreras universitarias. Reconocer la relevancia de esta etapa en la definición de la continuidad de los estudios permite dar cuenta de la importancia de que haya una participación activa y comprometida, tanto de estudiantes como de docentes. Asumiendo este precepto, las

propuestas pedagógicas deben contemplar modos más exploratorios, ubicando las tecnologías como necesarias herramientas para potenciar los aprendizajes. Este estudio ratifica el peso de las TIC puestas al servicio de una sólida propuesta pedagógica. En un sentido más global, y pensando en la educación universitaria, este estudio se ubica en la línea de las corrientes que reconocen la responsabilidad que nos atañe, desde estos espacios, para lograr una integración efectiva en el sistema.

Consideramos importante renovar el compromiso con una educación pública, gratuita, inclusiva y de calidad, que se erija bajo un imperativo democratizador y de construcción de igualdad. Entendemos que el proyecto universitario necesita replantear qué formación, qué conocimientos, qué formatos y qué contenidos construye en este tiempo, sobre todo si su horizonte es trabajar por ampliar las posibilidades y mejorar las condiciones para quienes históricamente quedan fuera o no permanecen en la universidad. En esa línea, recalamos, junto con Arias y Lastra (2019), que el acceso a la educación superior no debería ser un problema sino una solución para que nuestros países latinoamericanos puedan desarrollar plenamente sus potencialidades en el campo de las ciencias, las artes, las humanidades y las tecnologías, al servicio de una sociedad más justa e igualitaria. En este marco, a los docentes de estas latitudes nos compete poner en marcha andamiajes didácticos-pedagógicos que permitan el tránsito de los estudiantes –ingreso, permanencia y egreso– por la universidad. En el contexto actual, atravesado por las tecnologías, esta obligación y este compromiso con la sociedad debe reconfigurarse en aras del mismo objetivo: educación pública, gratuita, laica, inclusiva y de calidad.

La observación ha permitido hacer una amplia y exhaustiva descripción de la propuesta educativa de Realización audiovisual I. Lo más relevante de tal descripción es que:

a) La materia presenta variedad de recursos digitales interactivos que se articulan de modo indisociable, siendo interdependientes y no siendo posible verlos o analizarlos de modo separado de la propuesta general.

b) El uso de recursos digitales interactivos está fundamentado en su potencial interactivo, entendido como posibilidad de potenciación de la participación de los estudiantes en las clases y fuera de ellas, de la colaboración entre pares y del diálogo multidireccional. Las cualidades de interactividad técnica (en ese sentido, la tecnología *per se*) no son el eje, sino fundamentalmente lo que ellas pueden facilitar en el marco de una propuesta pedagógica específica.

Respecto al modo en que la propuesta educativa propicia aprendizajes en relación a lo colaborativo, participativo y dialógico, destacan estas conclusiones:

a) El diseño didáctico-pedagógico del cuatrimestre previó grados de avance y crecimiento de lo participativo. Este modo, en vínculo con la acogida y los comentarios de la producción en las clases y en las plataformas, fueron la base de mecanismos de credibilidad y confianza que se instalaron y habilitaron la participación cada vez más activa. En ese contexto, la interacción permanente y las estrategias organizativas y de acompañamiento fueron fundamentales y resultaron en cada vez mayor colaboración y diálogo entre los participantes.

b) El porcentaje alto de tareas a resolver en grupo es la estrategia privilegiada para fomentar el aprendizaje colaborativo, participativo y dialógico. Si bien se detectan resistencias, dificultades y conflictos, mucho más frecuentes al comienzo, los avances logrados aparecen como uno de los aspectos positivos mejor valorados por los estudiantes.

Respecto a los sentidos que circulan sobre la propuesta educativa de la materia, cabe destacar que:

a) Los sentidos que otorgan los estudiantes a su propio aprendizaje son mayoritariamente de orden positivo. Las sensaciones, a pesar de que en muchos casos se refieren a lo negativo del contexto de la pandemia, en lo didáctico-pedagógico se asocian a lo agradable, interesante, atractivo, motivador. Un porcentaje considerable refiere las ganas que le suscita la llegada del viernes (día de las clases sincrónicas) y el entusiasmo en relación a participar, hacer los trabajos y cursar la materia, a pesar del contexto.

b) Hay una conciencia del trabajo del equipo docente y del esfuerzo que supone la puesta en marcha de una propuesta de enseñanza virtual. También hay una aceptación mayoritaria del sistema de trabajo instalado y una manifiesta voluntad de acompañar, desde el rol estudiantil, las decisiones que se sigan tomando. En ese sentido, hay una visible conformación de la identidad “de estudiante universitario”, partícipe de la comunidad en la que se está insertando.

c) Hay una correlación entre todas las respuestas que señalan, con amplia mayoría, la voluntad de continuar los estudios. Esto se constata en la cantidad de estudiantes que responden a las preguntas sobre cómo se ven en el segundo cuatrimestre y sobre las sugerencias que quieren hacer. Prácticamente no hay estudiantes que se manifiesten disconformes con la propuesta, mientras que muchos aprovechan el espacio para felicitar, saludar, ofrecer colaboración o

ratificar las valoraciones ya hechas en los ítems precedentes. En este punto es destacable que la tendencia se registra aun en estudiantes que han señalado dificultades de conectividad con sus dispositivos o que están inscriptos en el régimen de estudiantes trabajadores, con familiares a cargo o en situación de discapacidad. En todos los casos se vislumbra una voluntad de continuar la carrera.

Las conclusiones precedentes, de modo sucesivo y articulado, permiten llegar a respuestas generales y globales.

a) El diseño didáctico-pedagógico constituye una impronta característica de la materia. En el ingreso, puede colaborar con generar condiciones para la continuidad de los estudios o puede, por el contrario, expulsar o acelerar su salida. El fomento de la interacción entre los participantes produce confianza, cohesión y la posibilidad de seguir estudiando. Generar tales condiciones requiere de docentes y directivos, así como de comunidad universitaria, que entiendan la responsabilidad que a cada quien le atañe.

b) A la hora de pensar en las posibilidades educativas que brindan las TIC resulta conveniente contemplar que éstas deben estar precedidas de una clara y concreta decisión de modificación de los abordajes y las estrategias que en general imperan, y por una reflexión permanente sobre ellas mismas. Esta investigación constata la vinculación que existe entre estas propuestas y la integración social y académica necesarias en el ingreso y el primer año, período sensible de la carrera universitaria. La política educativa debe concebir esta etapa desde una perspectiva democratizadora y de inclusión, lo que supone no tan solo la enunciación, sino fundamentalmente la puesta en práctica de propuestas de enseñanza con una sólida base didáctico-pedagógica que efectivamente propicie recorridos acordes. Solo de tal manera habrá una real apuesta por el ingreso, la permanencia y el egreso, en términos de integración, inclusividad, democratización y equidad.

4.1. Limitaciones y futuras líneas de investigación

Este estudio espera poder contribuir a las mejoras cualitativas de las propuestas pedagógicas de la carrera, a la vez que mejorar los índices cuantitativos y cualitativos de ingreso, permanencia y egreso.

Cabe destacar que el seguimiento de este estudio pudo hacerse sobre el grupo de estudiantes que efectivamente estuvo en las clases sincrónicas, hizo los trabajos y respondió los cuestionarios. Una de las principales dificultades generales en este contexto ha sido la conectividad, limitante de la posibilidad de cursar la materia. Esta dificultad configura una limitación del presente estudio que deja afuera las percepciones de un porcentaje de estudiantes que, seguramente, tendrían mucho que aportar en relación a inclusión, retención y permanencia en el sistema.

Bibliografía

- Aparici, R., Campuzano, A., Ferrés, J. y García Matilla, A. (2010). *La educación mediática en la escuela 2.0*. <http://antoniocampuzano.es/wp-content/uploads/2015/04/La-Educaci%C3%B3n-Medi%C3%A1tica-en-la-Escuela-2.0.pdf>.
- Apple, M. W. (2010). *Global crises, social justice, and education*. Routledge.
- Area, M., San Nicolás Santos, B., y Sanabria Mesa, A. (2018). Las aulas virtuales en la docencia de una universidad presencial: la visión del alumnado. *Revista Iberoamericana de Educación a Distancia*, 21(2), pp. 179-198. <https://doi.org/10.5944/ried.21.2.20666>.
- Arias, M. F. y Lastra, K. (2019). Políticas de inclusión en la universidad argentina: El caso de las becas y el bienestar estudiantil en la Universidad Nacional de San Martín. *Actualidades Investigativas En Educación*, 19(1), pp. 246-280. <https://doi.org/10.15517/aie.v19i1.35551>.
- Arias, M. F., Mihal, I., Lastra, K. y Gorostiaga, J. (2015). El problema de la equidad en las universidades del conurbano bonaerense en Argentina. Un análisis de políticas institucionales para favorecer la retención. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 20(64), pp. 47-69. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-66662015000100004&lng=es&tlng=es.
- Bourdieu, P. y Passeron, J. C. (2006). *Los herederos. Los estudiantes y la cultura*. Siglo Veintiuno Editores.

- Chiroleu, A. (2014). Políticas públicas de Educación Superior en América Latina: ¿democratización o expansión de las oportunidades en el nivel superior? *Espacio Abierto*, 22(2), pp. 279-304. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12226914006>.
- Chiroleu, A. (2018). Democratización e inclusión en la universidad argentina: sus alcances durante los gobiernos Kirchner (2003-2015). *Educação em Revista*, 34. <https://doi.org/10.1590/0102-4698176003>.
- Da Porta, E., Llimós, G., Palmero, P. y Plaza Schaefer, V. (2020). Aproximación a los entornos virtuales para la enseñanza - Módulo 1. *Recursos y estrategias para enseñar en la virtualidad*. Facultad de Ciencias Sociales, UNC.
- Dussel, I. y Trujillo Reyes, B. F. (2018). ¿Nuevas formas de enseñar y aprender? Las posibilidades en conflicto de las tecnologías digitales en la escuela. *Revista Perfiles Educativos*, 40, ISSUE-UN. <https://doi.org/10.22201/iisue.24486167e.2018.Especial.59182>.
- Freire, P. (1996). *Pedagogía de la autonomía. Saberes necesarios para la práctica educativa*. Siglo Veintiuno Editores.
- García de Fanelli, A. (2015). La cuestión de la graduación en las universidades nacionales de la argentina: Indicadores y políticas públicas a comienzos del siglo XXI. *Propuesta Educativa*, 43, pp. 17-31. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1995-77852015000100004&lng=es&tlng=es.
- Garrison, D. R., Anderson, T. y Archer, W. (2000). Critical Inquiry in a Text-based Environment: Computer Conferencing in Higher Education. *The Internet and Higher Education*, 2(2-3), pp. 87-105. [http://dx.doi.org/10.1016/S1096-7516\(00\)00016-6](http://dx.doi.org/10.1016/S1096-7516(00)00016-6).
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación* (6° ed.). McGraw-Hill, Interamericana Editores, S.A. de C.V.
- Marques Graells, P. (2011). *Los medios didácticos*. Departamento de Pedagogía Aplicada, Facultad de Educación, UAB. <http://peremarques.pangea.org/medios.htm>.
- Martin, M. M. (2020). Módulo 2: Perspectivas pedagógico-didácticas en la enseñanza universitaria en entornos virtuales. *Pedagogía crítica y didáctica en la enseñanza digital*. Ministerio de Educación de la Nación.

- Parrino, M. C. (2014). Factores intervinientes en el fenómeno de la deserción universitaria. *Revista Argentina De Educación Superior*, 8, pp. 39-61. <https://revistas.libertadores.edu.co/index.php/TesisPsicologica/article/view/214>.
- Silva Laya, M. (2011). El primer año universitario: Un tramo crítico para el éxito académico. *Perfiles educativos*, 33(spe), pp.102-114. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So185-26982011000500010&lng=es&tlng=es.
- Tedesco, J. C., Aberbuj, C. y Zacarías, I. (2014). *Pedagogía y democratización de la universidad*. Aique.
- Tinto, V. (1998). El abandono en los estudios superiores: una nueva perspectiva de las causas de abandono y su tratamiento. *Cuadernos de planeación universitaria*, 2. UNAM.

Cómo citar este artículo:

Suárez, V. I. (2023). Estrategias pedagógicas de la enseñanza audiovisual mediada por tecnologías digitales (Facultad de Artes, UNC, 2020-2021). *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41679>.

Tocar de oídas: hacia la composición de un campo epistemológico para pensar las vocalidades

Playing by ear: looking forward to the composition of an epistemological field that contains vocality thinking

Carolina Tapia

Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina

c.tapia87@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3580-8045>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/81p54j25t>

Resumen

La voz ha sido abordada a lo largo de la historia de las humanidades y las ciencias sociales de manera anecdótica hasta nuestros días. Los trabajos en torno al canto no exceden generalmente la suscripción a determinadas técnicas o el *racconto* de una Historia eurocentrada. ¿Cómo sería pensar el fenómeno de la vocalidad desde la interseccionalidad entre arte y pensamiento? Comienza a emerger recientemente la consistencia de un campo transdisciplinar para pensar las *vocalidades* como coyuntura interepistémica y problemática. La liminalidad constituyente de la voz irrumpe con la mentalidad dualista heredada de la Modernidad. Posarnos desde allí para pensar, puede volverse una clave para aportar a las nuevas epistemologías, en vistas a una nueva política y a otra manera de concebir las artes.

Palabras clave

Vocalidades, arte, epistemología, pedagogía, política.

Abstract

Voice has been approached just anecdotally through Humanities and Social Science history until now. Works about singing topic usually speak about certain techniques or relate an eurocentric History of the voice. How would it be to think vocality in between artistic and intellectual practice? A new transdisciplinary field to think about vocalities as an interepistemic and problematic field is now emerging. Voice as a liminal device burst modern duality. Staying *in between*, where voice belongs, can become a key to contribute to new epistemologies, politics and arts.

Key words

Vocalities, art, epistemology, pedagogy, politics.

Había una voz...¹

¿Dónde está la voz? Esta pregunta –que roza lo absurdo– nos acompañará a lo largo del artículo con el objeto de generar una dimensión del campo problemático en el que nos sumergimos. Sigamos el juego. Supongamos que si amasamos un poco este interrogante, podremos obtener algo más que una forma. Probablemente esperemos –no sin razón– que un buen manual de fonoaudiología, anatomía y fisiología, o tal vez física acústica –si quisiéramos más detalles– nos dieran la respuesta que buscamos. Es cierto: sería necio negar que la voz es el resultado acústico de la vibración de los pliegues vocales que se encuentran en la laringe y se amplifican en el tracto vocal, su resonador. Podríamos decir también, que la voz se expande al exterior por una serie de fenómenos físicos que explicarían la propagación de cualquier otra onda sonora. Aquí podemos encontrar, no obstante, un primer destello del problema: definimos a la voz desde *adentro* y desde *afuera*, casi indistintamente, como si no hubiera un umbral. Si el tracto vocal (o, más precisamente, las vías aéreas superiores²), pensado desde la neurofisiología, es un sistema triple de esfínteres que protege las vías aéreas inferiores... en el acto del canto, se ve invitado a cambiar súbitamente de función para ser completa apertura: se canta más (es decir: hay más amplificación vocal y recursos) cuanto más se abre el intersticio entre el *yo* y el *entorno*, entre *el adentro* y *el afuera*, entre *lo privado* y *lo público*. Podríamos ya, entonces, avanzar sobre un primer aspecto crucial de nuestro artículo: el aspecto intersticial, umbral, transicional de la voz.

Solo sobre este aspecto, podrían escribirse varios artículos. Sin embargo, en el presente nos daremos a la tarea de abrir un abanico de preguntas, evidenciar la multiplicidad de problemas que hacen eco a la voz, llegando y volviendo a perderse, con el contacto efímero pero contundente de la onda sonora.

1 Como una apuesta consciente y explícita que responde a la búsqueda epistemológica que sostiene y reafirma lo transicional de la voz como una categoría disruptiva del pensamiento colonial y binario, es que en el siguiente artículo trabajaremos con lenguaje incluyente y no discriminatorio. Conociendo el aval que otorgan tanto la UNC como la Cámara de Diputados de la República Argentina (2015), nuestro trabajo apelará a la inclusión en la forma *la/el/lx*, teniendo en cuenta la pluri-referencialidad con la que algunos géneros puedan identificarse y con la intención de que todos se sientan parte de la lectura del presente artículo.

2 Las *vías aéreas superiores* difieren del *tracto vocal* solo por su función. En el primer caso, desde los orificios nasales y la boca hasta las cuerdas vocales, todo el conducto conforma las vías aéreas superiores por donde pasa el aire. Este es, a su vez, un sistema de filtros, que funciona como esfínteres de protección de las vías aéreas inferiores (tráquea, bronquios, pulmones). En el segundo caso, el tracto se despliega y mantiene abierto todo lo posible para la amplificación del sonido vocal. Para una profundización más detallada recomiendo la lectura de: Calais-Germain, B. y Germain, F. (2013), Torres Gallardo, B. (2014) y Torres Gallardo, B. y Gimeno Pérez, A. (2008)".

La pregunta, insiste: ¿nos sacia, entonces, esta primera definición de la voz? ¿Podríamos dejarla reducida a un fenómeno *absoluto* y *objetivo* producido por un sujeto *anónimo* y *universal*? Sería deshonesto y ciertamente injusto para la experiencia artística conformarnos con una definición kantiana de la voz, con aires de asepsia positivista y sin ninguna otra distinción. ¿Qué nos llamaría, si no, a querer escuchar más una voz que otra? ¿O a esa necesidad desprevénida de tararear en privado una melodía cualquiera? ¿O al goce de cantar en público? ¿O a buscar alguien que nos enseñe estrategias para hacerlo mejor?

Entonces, ¿qué es una voz? O tal vez, ¿qué me pasa con una voz, con esa voz? ¿Puede no pasarme nada con una voz? ¿Cómo describimos ese vínculo tan difícil de congelar con palabras? ¿De qué modo me atraviesa? ¿Me incomoda? ¿Me conmueve? ¿Me relaja? ¿Me irrita? ¿Acaso la voz me toca? ¿Cómo lo hace? ¿Dónde? ¿Me toca el *alma*? ¿Me toca el *cuerpo*? Otra vez, ¿dónde? ¿Cómo registro lo que me provocó la escucha de esta voz en mi emoción, ahora que ya se fue? ¿Cómo comienza un cantante a registrar (a escuchar) los cambios en su propia voz a partir de los ejercicios que ejecuta, si mientras prestaba atención a la respiración, la vocalización, el espacio interno, el movimiento indicado, el sonido se voló con una velocidad inaprehensible en relación a su multiatención? ¿Cómo clasificar las variaciones de las percepciones externas de una voz cuando su captación prescinde siempre de la vista, en una ciencia que se basa en retener, cuantificar y fragmentar generalmente lo que puede ver? ¿Cómo operar la descripción de un espacio cuando nos falta la precisión ocularcentrada del mapeo visual? ¿Cómo pensar algo que se escabulle a la mirada? ¿Cómo agarrar algo que se dispara en el tiempo? Espacio y tiempo, las categorías de la sensibilidad kantiana, los principios que suponemos estables y newtonianos para comprender el sistema de objetos que nos rodea, se vuelven agua entre las manos, se diluyen en su propio intento de orden. Vacío categorial. Sin embargo: canto, escucho, siento, existo. Todas las verdades del sujeto moderno, de pronto, tambalean.

¿Será por ese estado de cimentación inestable en que nos sitúa, que nos ha costado tanto como humanidad darle un lugar relevante a la voz? Pero ¿en qué sentido ha habido un descuido o una carencia? Si la usamos todo el tiempo, ¿cómo podría estar ausente? Si ya existen cantantes, docentes, fonaudiólogos... ¿de qué modo podríamos descuidarla?

De voz nadie habla...

Es evidente que –las personas parlantes– usamos la voz todo el tiempo. Ese uso (en términos de *utilidad*³) genera una transparencia –permítanme el oxímoron– opaca. Es decir: la usamos todo el tiempo, como si simplemente estuviera a disposición. Solo la ponemos como protagonista de nuestras prácticas si se convierte en nuestro objeto de estudio (por ejemplo, la fonoaudiología), si le damos uso profesional (locución, canto, doblaje), o bien si comenzamos a sentir un extrañamiento con respecto a ella (ya sea esto una patología funcional u orgánica, un deseo de modificarla porque no nos representa, etc.). Fuera de estas circunstancias, a lo largo de la historia de las vocalidades, la voz ha sido siempre algo anexo al cuerpo, ni material ni inmaterial: siempre habitando un espacio umbral. Mladen Dolar⁴ (2007, p. 89) define el no-lugar de la voz como “topología paradójica” (ni adentro ni afuera, ni naturaleza ni cultura, ni cuerpo ni lenguaje, etc). Según David Le Breton⁵ (2021), “la voz es una instancia de pasaje, un objeto transicional que garantiza el hermoso escape de la liminariedad” (pp. 79-80). Mientras que Silvia Davini⁶ (2007, p. 19) –de manera más directa– habla de la voz como un “entre/lugar”.

El punto es que estas definiciones de la voz la tornan un objeto de estudio muy complicado. No porque no pueda volverse objeto, existe –de hecho– una vastedad de estudios científicos alrededor de la voz. Pero *pensar* la voz y abordarla en su complejidad, excede lo que podamos cuantificar. ¿Dónde deberíamos poner el peso para hablar de la voz? ¿En la salud vocal? Pero, ¿de qué depende la salud vocal? ¿No influyen acaso en ella un desborde emocional o un desorden psíquico, lo mismo que una desorganización o limitación fisiológica? ¿No varían los mandatos y las expectativas para la salud vocal de una persona de acuerdo a su género, su cultura, su realidad socioeconómica o su profesión? ¿No nos habla la voz de cómo se tocan hasta fundirse estos campos aparentemente compartimentados?

Abordémoslo, por ejemplo, desde una perspectiva pedagógica. ¿Cuánto lugar se le otorga a la escucha atenta de nuestras voces en nuestros años de academia? Incluso, si contamos los escasos años de enseñanza musical, incluyendo las academias musicales y hasta las

3 Sería interesante problematizar, como lo hacen la filosofía y las artes en general, el problema en sí mismo que acarrea la *utilidad* en términos de *servilidad*.

4 Filósofo y psicoanalista esloveno. Autor del libro: *Una voz y nada más* (2007).

5 Antropólogo y sociólogo francés. Autor del libro: *Estallidos de la voz* (2021).

6 Actriz, directora e investigadora teatral argentina. Autora del libro: *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX* (2007).

especializaciones en canto. La pregunta sigue en pie: ¿qué clases de atenciones aprendemos a desarrollar? ¿A qué tipos de emisión y cuándo? Nadie discutiría si dijese que el rol hegemónico es el del habla de la autoridad, la no-fonación como sinónimo de escucha y la fonación en el caso de lxs estudiantes en un tono de voz preestablecido como correcto y con un discurso que deba ser pertinente a una semántica constituida en el campo de aprendizaje en cuestión. Sin embargo, entre líneas del habla, hacen figura sobre el fondo otras realidades. Entre ellas, ¿cuántas docencias se han preguntado con qué voces enseñamos a escuchar a nuestrxs alumnx? ¿Qué voces enseñamos que *está bien* portar? ¿Qué sentidos de la salud generamos a partir de esas experiencias no curriculares de escucha (que lxs expertxs en pedagogía indican que generan los aprendizajes más pregnantes en lxs estudiantes)? ¿Cuántxs docentes –especialmente docentes de *la materia del cuerpo* (la educación física)– tienen su voz devastada? ¿Qué información dan a sus estudiantes sobre qué es un cuerpo saludable?⁷

Nadie que acepte una formación con espíritu moderno eurocentrista como la que la mayoría hemos experimentado, cuestionaría la ejercitación intelectual de la escolarización. Los seres humanos –según estos parámetros– poseemos el intelecto como cualidad específica, esto es: de especie. Hay un motivo, en los cimientos de esta premisa epistemológica, que sostiene una ontología y, por lo tanto, una política de la humanidad. Digámoslo ridículamente simple: *pensar* nos hace humanos, de modo que hay que entrenar el pensamiento para perseverar en lo que nos distingue (¿distancia?, ¿eleva?) de otras especies.

Podemos remontarnos a uno de los textos fundamentales de esta antropología: la *Política* de Aristóteles (1988). Allí nos dice:

La razón por la cual el hombre es un ser social, más que cualquier abeja y que cualquier animal gregario es evidente: la naturaleza, como decimos, no hace nada en vano, y el hombre es el único animal que tiene palabra. Pues la voz es signo de dolor y placer, por eso la poseen los demás animales, porque su naturaleza llega hasta tener la sensación de dolor y placer e indicársela unos a otros. Pero la palabra es para manifestar lo conveniente y lo perjudicial, así como lo justo y lo injusto. Y esto es lo propio del hombre frente a los demás animales: poseer él sólo el sentido del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto, y de los demás valores (...) (1253a 10-13).

⁷ Para otro artículo quedarían preguntas sobre en qué sentido conviven los discursos pedagógicos de las enseñanzas no curriculares y la atención en las vocalidades.

En principio, este apartado no nos dice nada nuevo para el discurso hegemónico heredado: la superioridad de la humanidad por sobre la animalidad está dada por la articulación del lenguaje [lógos], que nos permite determinar lo bueno y lo malo. Mladen Dolar (2007), con suspicacia, hace una segunda lectura de este famoso pasaje. Si quitamos el foco puesto en la diferencia específica –el lógos– y volvemos la atención sobre el sonido vocal –la phoné–: ¿no hay, en el acto fundacional de la Política misma no solo el gesto disociativo, sino la subsunción expresa y necesaria de la phoné bajo el lógos? No habría política posible si el aullido, el balido y el relincho coincidieran con la articulación racional de estas palabras que escribo. No podría alzarse una civilización racional y moderna sobre el acueducto inestable de la expresión emocional de la phoné. ¿Qué clase de categorías de conocimiento serían esas para una Europa expansionista, bélica portadora de *El Saber* racional mientras colonizaba a los bárbaros⁸ indios “en nombre de Dios”?

Empezamos a notar, parafraseando a Paul Valery (1988, p. 40), que no hay nada más profundo que la piel. Lo que en la superficie pareciera simplemente un tópico original o poco frecuente empieza a hacer palpables algunos motivos de esa marginalidad. Si ver la voz ya supone una complejidad, disponernos a tocarla y dejar que ella nos toque comienza a evidenciar los temblores. Anular el campo problemático que la voz supone, hacer un paréntesis porque ella habita un no-lugar y un no-tiempo, es posible porque habitamos un cuerpo (en términos ontogenéticos y políticos) desarticulado, disociado, distorsionado.

Volviendo al punto inicial, ¿solo lxs fonoaudiólogos o lxs docentes de canto hacen uso de su voz?, ¿o solo las personas que se enferman con su uso excesivo? Todavía, continuamos dentro del marco epistémico de la Modernidad: la especialización sobre un objeto de estudio o bien el registro a partir del dolor. En la Sexta Meditación, Descartes (2004) reconoce que (su “alma” racional) “tiene” cuerpo cuando se da cuenta que algo “duele” (“piensa” que le duele, por eso,

8 Los griegos llamaron bárbaros a los extranjeros, despectivamente, porque no hablaban lengua griega y emitían sonidos similares a *bar...bar...* Aristóteles (1988), en la misma Política, igualaba a los bárbaros con los esclavos, e indicaba que los *helenos* (griegos) debían mandarles (1252b 4-5). Tenemos, en el gesto fundacional de este término, toda una cosmovisión basada en la primacía de la racionalidad del lenguaje por sobre la emisión sonora y los cimientos de la hegemonía entre lenguajes que nos ha hecho diferenciar *lenguas* de *dialectos*. David Le Breton (2021, p. 32) hace un relevo interesante sobre la relación entre la homogeneización del lenguaje para la constitución de la nación de la Revolución Francesa y la aparición de estos sesgos racistas como el *jeringozo*, los *dialectos* y *patois*.

le duele)⁹. El dolor es el extremo de la percepción: ahí donde está a punto de extinguirse, lo recuperamos como válido. Todo el arcoiris de percepciones intermedias está vedado para el cuerpo-máquina. Como si en el grito desesperado nos diéramos cuenta de que hay una voz, como si en la molestia del *sulcus*¹⁰ o el sonido inaudible al que puede llevar un *hiatus*¹¹ encontráramos que hay algo ahí donde, mientras lo descuidábamos, creíamos que había nada, o que lo que había funcionaba solo, como un mecanismo independiente, abyecto de nuestra salud, nuestra emoción, nuestra comunicabilidad. El epítome de esta situación serían lxs cantantes lastimadxs de fatiga vocal.

Entonces, nadie duda de que debe haber una educación del cuerpo y el intelecto, porque desde una mirada dualista, binaria, es lo que nos constituye. Somos seres ontológica, epistémica y políticamente quebrados. Por eso es tan complejo tomar la voz, alzar la voz, cuidar la voz, explorar la voz. La liminalidad de su naturaleza, la imposibilidad de ser enmarcada dentro de una experiencia dualista significa, por un lado, un esfuerzo enorme del pensamiento y una transformación impensable de las prácticas cotidianas. Por otro lado –y por ello mismo–, un peligro para el *status quo* de nuestra construcción identitaria y política.

Conviene aquí introducir el concepto de *vocalidades* como una alternativa al concepto de voz. En cierto modo, *la voz*, ese monosílabo singular, contiene una contundencia indiscutible a la vez que poco espacio para la diferencia. Su sola alocución pareciera indicar exclusividad, unilateralidad. Las *Vocalidades* es un concepto introducido por el lingüista y medievalista Paul Zumthor, quien postuló la necesidad de tener en cuenta “la historicidad de una voz: su empleo” (Zumthor en Davini, 2007, p. 18). Es decir, ¿podríamos identificarnos con una sola voz durante un día? ¿Y a lo largo de una semana? ¿Y con el correr de los años? ¿Es la misma nuestra voz de acuerdo a las situaciones y a las personas con las que nos encontramos? ¿Sería –no solo honesto sino– deseable, portar *una voz, la voz*? ¿Existe –no obstante el absurdo– esta idea en nuestro imaginario vocal?

9 “(...) pues, en efecto, todos esos sentimientos de hambre, sed, dolor, etc., no son sino ciertos confusos modos de pensar, que proceden y dependen de la íntima unión y especie de mezcla del espíritu con el cuerpo” (Descartes, 2004a, p. 167).

10 El *sulcus vocalis* consiste en una malformación en forma de surco o invaginación en el borde libre de las cuerdas vocales. Suele oírse como un sonido vocal desgastado con ronquera.

11 El *hiatus vocalis* es un espacio que se genera entre los pliegues vocales al momento de la fonación, impidiendo parcial o totalmente la producción de sonido vocal. Generalmente causada por nódulos en las cuerdas, se oye como una disfonía.

Un abordaje complejo y comprometido con nuestras vocalidades evidencia la necesidad de la transdisciplina, y ella precisa la constitución de un campo epistemológico para pensar nuestras vocalidades.

Todas las voces, todas

Las vocalidades han sido, a lo largo de la historia del pensamiento de las humanidades y las ciencias sociales, difícilmente un problema más que tocado desde lo anecdótico y lo periférico. Es decir: existen textos aislados¹² y también menciones azarosas que retoman este concepto, pero no ha cobrado protagonismo en tanto campo en sí mismo problemático. Recientemente – desde Lacan– el psicoanálisis ha habilitado a la voz como categoría del pensamiento, aunque en una clave ligada casi exclusivamente al Superyó¹³. Contamos entonces con un primer problema epistemogénico en la concepción de un campo para las vocalidades: ¿Por qué la voz ha estado en la periferia, especialmente considerando que el siglo XX se ha caracterizado por la emergencia del pensamiento corporal/somático¹⁴? ¿La voz no es, entonces, cuerpo?

A su vez, en el campo artístico –escénico y pedagógico– de la vocalidad, el pensamiento acerca de la voz difícilmente exceda la adscripción a una u otra escuela sobre cómo debe cantarse y enseñarse. Son pocas las instancias –tampoco inexistentes¹⁵– de apropiación y gestación de un pensamiento independiente y crítico que vincule perspectivas pedagógicas, filosóficas,

¹² Cabe hacer mención de algunos imprescindibles: Mladen Dolar (2007), *Una voz y nada más*; Adriana Cavarero (2005), *For more than one voice. Towards a Philosophy of Vocal Expression*; David Le Bretón (2021), *Estallidos de la voz. Una antropología de las voces*; Silvia Davini (2007), *Cartografías de la voz. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*; Roland Barthes (2015), *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*; Nicolás Alessandrini et al. (2019), *Vocalidades. La voz humana desde la interdisciplina*.

¹³ Un psicoanalista con un abordaje centralizado en la voz que ha sido ciertamente excepcional en la historia del pensamiento de las vocalidades ha sido el francés Michel Poizat.

¹⁴ “Las llamadas técnicas somáticas (Feldenkrais, Alexander, Eutonia, Body Mind Centering, etc., ver Hanna 1995) que empiezan a aparecer en Occidente a partir del giro del siglo XIX/XX, como técnicas híbridas corporales, ni meramente terapéuticas, ni directamente artísticas, ni tan solo pedagógicas, se caracterizan, dicho rápidamente, por sus tendencias, heterogéneas sin embargo, en no tomar el cuerpo como un objeto de formación y reformas” (Bardet, 2012, p. 3).

¹⁵ Existen personas y grupos de investigación que, hasta nuestro conocimiento, están abordando o abordaron en el pasado una tarea afín a la que proponemos. Algunos ejemplos: el GITEV (La Plata), el Núcleo de Investigación Vocal (Chile), la Red de Estudios sobre el Sonido y la Escucha (México). Hay varios grupos de investigación vocal ligados a la *performance* teatral a partir de la expansión del Método Roy Hart y del Pan Theatre en Francia.

antropológicas, sociológicas, etc., con los usos de la voz para enriquecer desde el pensamiento las prácticas del campo en cuestión.

Al mismo tiempo, el emergente de ofertas para cursos y clases que invitan a la exploración vocal desde un diálogo experiencial transdisciplinar (sí y no académico) es vasto: voz y movimiento, voz y *performance* escénica, voz y Feldenkrais, voz y yoga, voz y astrología, voz y reiki, voz y psicoanálisis, voz y Fedora, voz y tarot, voz y cuencos tibetanos, voz “medicina”, etc. Es decir: es evidente que, a partir de un momento, el trabajo vocal dejó de circunscribirse a la música en sí misma y, a su vez, el trabajo de la vocalidad musical se ha enriquecido, complementado y ciertamente transformado con estas prácticas. No obstante, este salto de la voz como competencia específica de profesionales academizados hacia nuevos campos de saber heterodoxos no se ve reflejado en el protagonismo vacante de la voz en ciertos estudios (desde las ciencias sociales y las humanidades) que podrían darle a la vocalidad un lugar en tanto área de construcción de saber.

Este espectro multidisciplinar y ecléctico para pensar las vocalidades nos invita a repensar con qué categorías nombramos el espacio interseccional cuyas *jergas* técnicas se superponen, dando muchas veces por sentada la comprensión de nóminas provenientes de campos muy distintos y por resultado una comunicación confusa (cuando no, directamente una incomunicación¹⁶). Se hace necesario un trabajo de pensamiento para dejar de reproducir, en el ámbito de la representación, conceptos que funcionen del modo en que lo hace, para Le Breton (2002), el cuerpo como “traje de arlequín”: la superposición de saberes mixtos, confusos, imprecisos, contradictorios, una suerte de “collage surrealista” de proveniencias distintas que se dan y a la vez evidencian la vacante de coherencia en la relación que vivenciamos como cuerpo (y –agrego aquí– como voces) (pp. 87-88).

Este problema así formulado, es subsidiario de uno más general –previamente esbozado–: ¿cómo nombrar, describir, categorizar y dar crédito a lo invisible como *episteme*? Y se inscribe, a su vez, en una consistente y más larga tradición crítica del oculo-centrismo. La atención a las voces como un campo de estudio transdisciplinar (y no como un mero objeto), la crítica al oculo-centrismo y la problemática de cómo nombrar todos estos emergentes se ubican dentro

¹⁶García Bazziza (2022) cuenta que existe una anécdota aparentemente popular entre doblajistas. Cierta vez, una persona estaba realizando un doblaje mientras alguien le daba indicaciones de cómo debía sonar. Y ante la imposibilidad de reproducir lo que le pedía, le dijo finalmente: “que suene más azul”.

de un campo de estudios que las abarca: el reciente¹⁷ *Giro Sensorial*, así denominado por el antropólogo David Howes (en Sabido Ramos, 2021).. Esta nueva perspectiva de trabajo busca

reconocer un campo de estudio en el que convergen diversas disciplinas de las ciencias sociales y humanidades para las que es posible aproximarse: a) desde una perspectiva cultural al estudio de los sentidos; b) desde una aproximación sensorial a la cultura (Sabido Ramos, 2021, p. 244).

Y específicamente dentro de éste, el *giro aural*¹⁸ propone repensar las categorías de nuestra escucha en términos de culturación, es decir, la escucha como un fenómeno encarnado (corporado y corporante¹⁹), sensorial, situado (historia, contexto, biología, personalidad, geografía) y mediado (interpretación). Para esta corriente, el sonido deja de ser un “dato”, para volverse una “relación”.

En conclusión, cierta parte del problema consiste en la necesidad de un campo que dé entidad a estas cuestiones que tienen consecuencias prácticas en la formación no solo de cantantes o docentes, sino de todas las personas que usamos la voz. Estas incumbencias tienen ciertamente alcance político, en la clave de preguntas como: ¿Son las vocalidades constituyentes de ciertas formas de división entre lo privado y lo público? Pensemos en qué lugares están reservados para tararear, sonar, cantar, gritar o sollozar o en cómo esos permisos delimitan la privacidad o publicidad de un espacio. ¿Existe una relación entre la circulación de esas sonoridades y la exclusividad en relación a ciertos saberes instituidos como *vocales*? ¿Qué relaciones con su identidad vocal generan las personas que no tienen habilitado ese saber (o ese *don*)? ¿Qué problemas se desprenden en relación con el silenciamiento o el permiso en la propia intimidad y en la esfera pública para los usos de la voz?

¹⁷ El emergente de estos estudios data de la década de 1980 (Sabido Ramos, 2021).

¹⁸ Este campo se encuentra en sus albores. Una de las primeras en usar el término ha sido Ochoa Gautier (2014). Otra de sus referentes latinoamericanas más notable es la antropóloga y comunicóloga Ana Lidia Domínguez Ruiz. Para profundizar en este campo, recomiendo el libro "La dimensión sensorial de la cultura. Diez contribuciones al estudio de los sentidos en México" (véase Domínguez-Ruiz y Zirión-Pérez, 2017).

¹⁹ Tomo este término de la tesis de Díaz (2022).

Alzar la voz...

Uno de los problemas más complejos con los cuales lidia nuestro lenguaje es su constitución binaria sujeto-objeto. No es casual que el principio del tercero excluido esté dentro de la misma lógica aristotélica:

Desde Aristóteles, la lógica de Occidente es una lógica de contradicción y exclusión. Es decir que se contraponen conceptos diferentes como si fuesen contrarios. Por ejemplo, hombre y mujer. De modo que si hombre=A, el concepto de mujer equivale a no-A, en lugar de ser B, C, D, etc. Además, entre A y no-A no puede existir un tercer término (...). Esta es pues, la lógica binaria: el término que se considera principal elimina o negativiza a su (pretendidamente) contrario (Sendón de León, 2012, p. 64).

Es decir, no se trata solo de una decisión. Hay una profunda incomodidad en nombrar algo que escape a ese binarismo. Es el propio lenguaje el que tiene un vacío categorial para – permítanme la redundancia– nombrar aquello gracias a lo cual nombra. Y es muy curioso que los problemas que se tienen para hablar de la *phoné*, esa *simple voz* que nos liga a lo animal, sean los mismos problemas que a lo largo de toda la historia de las filosofías se ha repetido para hablar de la divinidad: ya en el principio era el Verbo. Como si la voz compartiera algo de su naturaleza: es humano al mismo tiempo que excede lo humano, como una paradoja anclada en el *quid* de la mismísima diferencia específica.

Liliana Herrero (2011) nos dice:

Habría entonces una continuidad entre el hombre y el animal, dado por los sonidos que pertenecen a la voz y sus ancestros: el mugido, el balido, el relincho. Una voz humana trabajada por la cultura nunca puede serlo tanto que no recuerde en su conciente o en sus residuos, los antepasados del grito animal (pp. 64-65).

Pero al mismo tiempo que nos afirma esto, también nos advierte que no se dice voz de otro animal más que del humano. Es decir que en ese mismo espacio donde se produce la continuidad, se realiza el ajuste. En una clave similar, aunque en una apuesta doble, Mladen

Dolar (2007) profundiza cuánto se ha asociado tanto a lo animal como a lo divino la voz, en todo caso, siempre por considerarla algo no específicamente humano (lo humano, como antes decíamos: el *lógos*, la *palabra* como *sentido*, la *razón* como *operación*).

Parece, por un lado, conservar todavía su vínculo con la naturaleza –la naturaleza como paraíso perdido– y, por otro, trascender el lenguaje, las barreras culturales y sociales, en la dirección opuesta, por así decirlo: promete un ascenso a la divinidad, una elevación por sobre lo empírico, lo mediado, lo limitado, las preocupaciones mundanales humanas. (...) Cuando Orfeo, el cantor emblemático y arquetípico canta, es para amansar a las fieras y aplacar a los dioses (p. 44).

Parafrasea luego a San Agustín, en un recorrido que llama “La Metafísica de la Voz”, diciendo: “la voz es la forma más sutil de la carne, y al mismo tiempo la más pérfida” (2007, p. 63) con el fin de evidenciar lo complejo y peligroso que ha sido en la historia europea dar lugar a la vocalidad como práctica emancipada. Y lo que aquí nos evidencia, una vez más, es que a lo largo de la historia no solo *pensar* sobre ella, sino darle un marco de *regulación* para su práctica legítima ha sido de suma importancia en términos de la circulación del poder.

Podemos seguir una línea de continuidad de ese marco regulativo hasta nuestros días. De acuerdo a lo que venimos planteando, existen campos de trabajo vocal, pero no se vinculan necesariamente con espacios de pensamiento crítico sobre los usos y abusos de las voces. Esta perspectiva dualista (cuerpo/alma, naturaleza/cultura, animal/humanidad, humanidad/divinidad) se proyecta también en nuestras prácticas. Para construir un campo interepistémico en torno a las vocalidades, es urgente *hacer audible* este problema: ¿Cuántas de las personas que se dedican al estudio de las vocalidades en diferentes ámbitos (cualquiera, de los académicos o no, mencionados más arriba) son las personas que se dedican a escribir y problematizar las vocalidades? ¿Cuántas de las personas que hacen pensamiento crítico sobre la voz experimentan con *el cuerpo de la voz* (la *phoné*) fuera de su palabra?

Preguntémosnos, por ejemplo, lo siguiente: ¿Qué pasaría si yo en este momento, como parte de la dinámica de mi argumentación, les pidiera a ustedes, lectorxs, que probaran cantar un sonido, por ejemplo, una A luego de inspirar levantando un brazo? Pruébenlo algunas veces, por favor. ¿Han realizado la experiencia por curiosidad o han seguido leyendo? ¿Qué clase de *pensar* puede ser el del sonido vocal, sin transitar en primera persona (singular y plural)

la experiencia siempre transmutadora y trashumante de su emisión y su escucha? ¿Distaría de ser entonces el abordaje de un objeto? ¿Cómo es pensar las vocalidades por fuera de la experiencia viva, variable, heterodoxa de sus cualidades? ¿Qué sucedería si lo hiciéramos en el entre del mismo espesor de la experiencia vibrante? ¿Cómo hacerlas parte del proceso del pensar sin volverlas a ellas mismas un objeto²⁰ sin más? Y también: ¿de qué modo pensarlas sin caer en miradas esencialistas y neutralizantes (y, la mayoría de las veces, demonizantes) del intelecto? ¿Cómo abordar las vocalidades desde los pensares, con sus diversas calidades²¹, personificaciones, sin(t/f)onías? ¿Cómo pensar, en fin, las vocalidades vivas desde las propias vocalidades variables, vibrantes y entrecruzadas de (¿el?) pensamiento? Es imposible pensar la voz por fuera de la sensibilidad: intentarlo es pervivir en las prácticas de una escucha colonizada. Tan imposible, como pensar la voz como si fuese una sola.

La voz cantante

Esta tensión entre la exploración sonora y el pensamiento, sin dudas, podemos verla reproducida especialmente en el universo del canto. Como cantante y como docente, me he encontrado innumerables veces con muchas preguntas que sencillamente “se dan por sentadas” en el estudio del canto. La selección de la respuesta posible es o bien de acuerdo a la técnica vocal a la que se adscriba o bien se mantiene como la duda flotante que en algún horizonte universal y necesario se responderá sola, cuando como cantantes lleguemos a algún momento de “claridad y distinción”²². No olvidemos que son las maneras en que elijamos contestarlas o evadirlas las que nos constituirán como cantantes, es decir: ellas también estarán latentes en nuestro sonido.

De las grandes preguntas, siempre oscilantes, problemáticas, a las que nos referimos, está la ancestral y legendaria pregunta por la técnica. Sin dudas, las técnicas nos conducen a mejorar

20 “El prefijo “ob” proyecta hacia adelante, de manera frontal, el objeto respecto del cual el sujeto conocedor se mantiene a buena distancia” (Bardet, 2021, p. 135).

21 Es posible asumir al pensamiento como una suerte de multiplicidad de vocalidades en *áphono*. Así es como Sócrates llamaba –por ejemplo– a su conciencia interna parlante: *daimon*; o como se llama a las voces internas de algunos desórdenes psicológicos como la esquizofrenia o la neurosis.

22 En referencia al *modus operandi* cartesiano en el *Discurso del Método*: solo tomará como cierto lo que pueda concebir con “claridad y distinción” (Descartes, 2004b, p. 31). Las críticas contemporáneas sensoriales toman a esta metáfora como pilar del ocularcentrismo.

la relación con nuestra vocalidad y su rendimiento (que no siempre es sinónimo de salud). Pero ¿qué clase de relación establecemos con la técnica? ¿Somos capaces de aprender sin el yugo del velo colonizador del saber? ¿Qué estrategias de articulación pensamiento-palabra son necesarias o útiles para no tecnocratizar el canto en detrimento de su espontaneidad? ¿De qué modo descolonizar la técnica para que no se nos vuelva sinónimo de sonido europeo? ¿Y cómo transitar con honestidad estas tensiones a nivel pedagógico para que la técnica no se vuelva una ideología? ¿Qué es lo que debe proporcionarnos una técnica para no caer presa de la estética que le da origen? O bien, para aquellas técnicas vocales que trabajan desde la salud vocal, ¿cómo trabajar la conciencia de un canto que no quede impregnado de imperativos modales, posturales o gestuales que encapsulen –reformulando a Spinoza– “lo que puede un sonido”? ¿Debería ser, como muchas personas creen, que las cantoras no somos cantantes o las cantantes no podemos ser cantoras? ¿Cómo construir genuinidad en la propia traducción emotiva de un repertorio si no generamos nuevos puentes entre nuestra corporalidad y emocionalidad, si no encontramos una manera de dialogar que no escinda cuerpo y alma o cuerpo y mente o palabra y emoción como compartimentos casi contradictorios que se relevan en una relación de presencia y ausencia?

Esta breve puesta en consideración de preguntas nos evidencia lo problemático de dejar al azar las respuestas. Porque cuando un cantante no se hace y reitera con honestidad estas preguntas como brújula de su propia búsqueda, no es cierto que ellas se respondan solas alguna vez: habrá alguien que, sin advertirlo, habrá elegido y las habrá respondido en su lugar. Invisible, pero violencia física y simbólica en fin.

Flatus vocis...

¿Con qué lengua recorrer esos pliegues (plis) no ex-plí-citos y saborear la savia de sentido (sentido/sintiente apenas significante) que exudan, escupen, resbalan, se evaporan? (Marie Bardet, 2021, p. 70)

¿En cuántos sentidos podemos hablar de *lengua*? Por un lado, es un órgano sensorial doble: gustativo y táctil. Como órgano gustativo y táctil y en tanto músculo deglutorio, es fundamental en la constitución del bolo alimenticio y su comunicación con el aparato digestivo, funcionando como parte de un complejo sistema de protección esfintereana que evita que pase cualquier sólido o líquido al aparato respiratorio. En el canto, cuando cambia de función, la lengua también

tiene una tarea compleja: una parte es fundamental para que se produzca la resonancia, y otra es imprescindible para la articulación. Esta suerte de *poliglotismo* de la lengua –protector, deglutorio, resonancial y articulatorio– tiene en común su función táctil²³. Es el tacto el que nos permite transportarnos entre funciones, incluso –ya en el universo de lo simbólico– entre *la lengua y la lengua* lacaniana²⁴. El tacto, como una sensorialidad ella misma políglota, multifacética y vibracional, capaz de ampliar la sensibilidad tanto cuanto más espacio le hagamos. El modo en que las vibraciones acústicas de la voz pueden percibirse en el tracto vocal, la forma en que el oído interno puede amplificar y regular el protagonismo de su señal frente al oído externo²⁵... La maravillosa manera en que “tocar de oídas” puede hablarse en dos idiomas también: el de un saber que apenas sabe (apenas saborea), y el de un saber incorporado, sumamente específico, como el de la educación vocal. Así como el sonido vocal: cada voz, en cada emisión, es una continua exploración a tientas que sostiene desde su contingencia la articulación de una palabra que pareciera, por momentos, trazada con la certeza de haber existido siempre.

Las potencialidades de cada voz son infinitas –no sabemos lo que puede una voz–, y en este sentido, la voz es algo que se hace. Hacer una voz es la aventura de una vida, y tiene que ver, en principio, con reconocer una agencia, una inteligencia, alguna cosa, que anima el sonido. Decir que somos habitados –por la voz– nos hace territorio de esta agencia. Usamos la voz, sobre todo, para comunicarnos con mayor o menor precisión, a partir del lenguaje articulado, y creemos, además, que se trata de una acción volitiva y consciente. Pero nada más impregnado de contenidos inconscientes que la voz y nada más antropocéntrico que el matrimonio entre voz y lenguaje (Ospina Posse, 2020, p. 72).

Tocar de oídas: vibración y resonancia como personajes que *salen del clóset* del intelecto. Pensar *desde las vocalidades* como un puerto del pensamiento, nos invita a embarcarnos en una aventura llena de contradicciones, paradojas y problemas necesarios para colaborar en la

23 Para profundizar en estas relaciones, véase Parussel (1999, p. 55).

24 Este complejo concepto de Lacan (el cual sugiero buscar con mayor detalle) pretende capturar la diferencia –y unión– entre significante y sonido, ese intersticio paradójico en que ambos se encuentran. Para una primera lectura, sugiero recurrir a Dolar (2007, pp. 165-178).

25 El oído se divide en: interno, medio y externo. Uno de los objetivos para el trabajo vocal es la modificación de dominancia del oído externo al oído interno durante la fonación. Esto solo es posible con mucho entrenamiento y el “despliegue” del tracto vocal (apertura y elongación).

–ya existente– fundación de otras epistemologías, por lo tanto, otras políticas posibles. Crear con la contundencia de saber que el propio acto fonador nos implica en una integralidad imposible de fragmentar, habitar esa conciencia, es recuperar poro a poro los tejidos de esa ruptura disyuntiva que nos acosa ontológicamente y sigue reproduciendo el colonialismo del Saber frente al saber, del Arte frente a la artesanía, del Cantar frente al tararear, del Espíritu sobre el cuerpo, la Cultura sobre la naturaleza, el Interior sobre el exterior, etc.

Como si la voz fuera el principio mismo de la división entre el interior y el exterior. (...) En muchos idiomas existe un vínculo etimológico entre espíritu y aliento (siendo el aliento “la voz sin voz”, el grado cero de la emisión vocal); la voz que es arrastrada por el aliento señala en dirección del alma irreductible al cuerpo (...), un excedente, un exceso corporal, el fin de lo corpóreo, su espiritualidad, de modo que encarna la coincidencia misma entre la quintaesencia de la corporeidad y el alma. La voz es la carne del alma. (...) La voz encarna la imposibilidad misma de esta división y actúa como su operador. (...) Flota, la voz flota, y la voz flotante es un fenómeno mucho más impactante que el significante que flota. (...) Lo que el lenguaje y el cuerpo tienen en común es la voz, pero la voz no es parte del lenguaje ni del cuerpo (Dolar, 2007, pp. 87-89).

Conclusiones

Nos hemos propuesto una tarea compleja: relevar desde la palabra escrita aquello que, en algún sentido, la sostiene o le da origen. O también: *hacer visible lo invisible*, al tiempo que darle entidad epistemológica al patrimonio no especializado de la experiencia táctil, audible, sensible y afectiva de la vocalidad por sobre el saber ocular centrado.

Tocar, más que *ver*. *Tocar*, sutil pero contundente, la constitución de la epistemología binaria, como se toca una melodía, haciendo de esta tarea un problema del pensamiento. Ritualizar el pensamiento desde una poética de la palabra que no congele el problema ni lo (di)seccione en fragmentos. Problematicar un saber en clave resonancial, como un campo. Tocar en el registro de la conmoción, mostrando los surcos de una geografía aparentemente lineal, llana y bien distribuida. Devolverle a las vocalidades la trama compleja y heterodoxa que las constituye.

Nos hemos colocado como el espín en el agua: en el nodo incómodo de lo que nos binariza, para percibir en cuántos sentidos esa línea flota inestable en un océano biodiverso y profundo. Comprender la voz como un campo resonancial que en su in(di)visibilidad y en su constitución excede cualquier fragmentación, nos permite avizorar por qué su huella es anecdótica en el campo del pensamiento crítico. La vocalidad es condición de la palabra que piensa en clave binaria, pero como fenómeno resulta imposible encapsularla en esa talla. Pensar desde la vocalidad nos compromete con un pensar situado y explícitamente corporante, habilitando la resonancia y sus movimientos como aportes concretos a las olas del pensamiento.

Seguir apostando al valor de la palabra en esta escena implica necesariamente repensar las condiciones prácticas y políticas en las que producimos pensamiento. Separar saberes relevantes de saberes periféricos, académicos de no académicos, eruditos de populares, teóricos de prácticos, haciendo a un lado la evidente relevancia en que el sonido vocal y sus múltiples y heterodoxas prácticas están involucrados como constituyentes de nuevos saberes, nos invitaría a continuar en la lógica dualista y hegemónica que intentamos problematizar en este artículo. Valorar el sonido vocal como puente políglota de nuevas claves de pensamiento enriquecerá también –pero no solo– el proceso en que las vocalidades explícita o implícitamente están involucradas.

Bibliografía

- Alessandroni, N., Torres Gallardo, B. y Beltramone, C. (Eds.) (2019). *Vocalidades. La voz humana desde la interdisciplina*. GITEV Editorial.
- Aristóteles (1988). *Política*. Gredos.
- Bardet, M. (2021). *Perder la cara*. Cactus.
- Bardet, M. (2012). ¿Pensar a través del movimiento? En: *Actas del I Encuentro Latinoamericano sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas*. Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina

- Barthes, R. (2015). *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Siglo XXI.
- Calais-Germain, B. y Germain, F. (2013). *Anatomía para la voz. Entender y mejorar la dinámica del aparato vocal*. Barcelona: La liebre de marzo.
- Cavareno, A. (2005). *For more than one voice. Towards a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford University Press.
- Davini, S. (2007). *Cartografías de la voz. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. UNQ Editorial.
- Descartes, R. (2004a). *Meditaciones metafísicas*. Terramar.
- Descartes, R. (2004b). *Discurso del método*. Terramar.
- Díaz, S. (2022). *CuerpXs Insurgentes. Traz(ad)os estético-políticos entre lo corporante, las subjetividades antropofágicas y algunas performances decoloniales* [tesis de Magister en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas]. Universidad Nacional de Avellaneda, Buenos Aires.
- Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Bordes Manantial.
- Domínguez Ruiz, A. y Zirió Pérez, A. (Eds.) (2017). *La dimensión sensorial de la cultura. Diez contribuciones al estudio de los sentidos en México*. Ediciones del Lirio-UNAM.
- García Bazziza, V. (2022, junio). *La doble emergencia de la actuación de voz: del vacío conceptual a la sobredemanda laboral* [ponencia]. Intersecciones escénicas. Miradas en sonido y representación en los siglos XX y XXI. Universidad del Salvador. Buenos Aires, Argentina.
- Herrero, L. (2011.) La voz mínima. En *Caligrafía de la voz*. Leviatán.
- Hanna T. (1995). What is Somatics? En Johnson, D. H. (Ed.). *Bone, Breath & Gesture* (pp. 341-352). North Atlantic Books.
- Le Breton, D. (2021). *Estallidos de la voz. Una antropología de las voces*. Topía.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión.

- Ochoa Gautier, A. (2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Duke University Press.
- Ospina Posse, M. (2020). *La disolución del rostro o el despertar de la bruja. Tres ensayos existenciales sobre calderones contemporáneos* [tesis de Doctora en Filosofía]. Universidad Nacional de Campinas, Campinas.
- Parussel, R. (1999). *Querido maestro, querido alumno*. GCC.
- Sabido Ramos, O. (2021). El giro sensorial y sus múltiples registros. Niveles analíticos y estrategias metodológicas. En B. Márquez y E. Rodríguez (Coords.), *Etnografías desde el reflejo: práctica-aprendizaje* (pp. 243-276). UNAM.
- Sendón de León, V. (2012). *¿Qué es el feminismo de la diferencia?* La mariposa y la iguana.
- Torres Gallardo, B. (2014). Anatomía funcional de la voz. En: Josep Rumbau Serra (comp.). *Medicina de la voz* (pp. 11-37). Barcelona. Recuperado de: <http://www.medicinadelcant.com/cast/l libre.htm>
- Torres Gallardo, B. y Gimeno Pérez, A. (2008). *Anatomía de la voz*. Barcelona: Paidotribo.
- Valery, P. (1988). *La idea fija*. La balsa de la medusa.

Cómo citar este artículo:

- Tapia, C. (2023). Tocar de oídas: hacia la composición de un campo epistemológico para pensar las vocalidades. *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41680>.

Fiesta, disidencia sexual y comunidad en la era de la pospandemia

Party, sexual dissidence and community in the post-pandemic era

Juan Ignacio Vallejos

Universidad de Buenos Aires
 Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
 Universidad Provincial de Córdoba
 Buenos Aires, Argentina
juanigvallejos@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1396-6974>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/gv8wlutbi>

Resumen

A partir de una descripción experiencial de la práctica *Entrenar la fiesta* del Grupo ORGIE y de una mirada genealógica sobre el significado de la fiesta en la historia de la danza occidental, el siguiente artículo propone tres lecturas posibles. Primero, sostenemos que la *performance* realiza una intervención política en modo disidente sobre la economía moral de los afectos. En ese sentido, ejercita una reflexión acerca de la fiesta como ritual político contrapuesto al dispositivo simbólico de la representación. Sin embargo, *Entrenar la fiesta* excede el sentido de una reivindicación de las minorías sexuales y propone nuevas formas de entender la vida en común desde una experiencia coreográfica.

Palabras clave

Fiesta, comunidad, feminismo, pandemia, *performance*

Abstract

Based on an empirical description of the practice Entrenar la fiesta by Grupo ORGIE and a genealogical approach to the meaning of the festival in the history of Western dance, the following article proposes three possible interpretations. First, we argue that the performance conducts a disruptive political intervention on the moral economy of affects. In this sense, it engages in a reflection on the festival as a political ritual opposed to the symbolic apparatus of representation. However, Entrenar la fiesta goes beyond the sense of a demonstration on behalf of sexual minorities to propose new ways of understanding life in common through a choreographic experience.

Key words

Party, community, feminism, pandemic, performance.

En noviembre de 2019 asistí a una *performance* participativa que exploraba la idea de fiesta en clave disidente. Ya pasaron casi tres años y, sin embargo, el pensar hoy en asistir a una *performance* en la que alrededor de setenta personas bailan, saltan, corren y retuercen sus cuerpos, amontonándose los unos sobre los otros en un espacio cerrado y sin ventilación, me genera una sensación de ansiedad ambigua, casi angustiante. Estoy hablando de la obra y práctica colectiva *Entrenar la fiesta* del grupo ORGIE, cuyas siglas en principio hacen pensar en la palabra orgía en francés, pero en realidad significan: Organización Grupal de Investigaciones Escénicas. El grupo nace en el año 2016 luego de la creación performática *Diarios del Odio*, dirigida por Silvio Lang. De hecho, sus integrantes han estado estrechamente ligados al trabajo de Lang: participaron y participan actualmente de sus obras como intérpretes y colaboradores.

Justamente, parafraseando a Silvio Lang (2019) en un texto sobre su propio trabajo artístico, podría decirse que la *performance* de ORGIE se relaciona más con la “generación de prácticas” que con la creación de obras escénicas (p. 113)¹. De hecho, en esa frase se expresa una de las ideas clave para entender la relación entre *performance* y política ya que como afirma Marcela Fuentes (2019): “la *performance* [como método de indagación e intervención] produce y comunica un conocimiento corporizado y situado sobre el mundo [pero también] hace mundos, transformando relaciones sociales, actitudes, valores y modos de autocomprensión” (p. 39). De este modo, podríamos afirmar que la *performance* genera prácticas que hacen mundos, es decir que pueden modificar nuestra percepción y nuestra forma de actuar en comunidad.

Ahora bien, *Entrenar la fiesta* era presentada en la página web del grupo ORGIE² como: “una práctica-fiesta de experimentación social de 4 horas de duración que se programa de manera esporádica y es abierta a todo público”. Allí mismo se describía el procedimiento, especificando que consistía en un “entrenamiento colectivo que invita al contacto y al baile grupal, una pista libre y sensibilizada al movimiento general, un estiramiento post baile y una conversación, al finalizar, sobre la experiencia compartida”. Luego se agregaba que el público que asistía era “mayormente joven, alternativo, sexo-disidente y no exclusivamente artístico, [un público] abierto a amplificar su diversificación”. No obstante, en el mismo texto también se aclaraba que *Entrenar la fiesta* era un espacio donde “nos cuidamos entre nosotrxs con un protocolo feminista que se activa en cualquier caso de incomodidad de cualquiera de lxs participantes”.

1 Quisiera aclarar que el hecho de que *Entrenar la fiesta* pueda concebirse como una práctica, no implica que el trabajo no posea una estructura dramática clara y no funcione, de hecho, como una creación escénica, ligada a un nombre de autor (colectivo) definido y a un dispositivo específico de circulación de las artes escénicas.

2 La página ya no se encuentra más en línea.

Y en ese sentido se preguntaban: “¿Cómo generar espacios de vulnerabilización [sic] y aún así sentirnos contenidos en ellos?”

La cita fue un día de semana –quizás un martes o un lunes, no recuerdo bien–, en el teatro Margarita Xirgu del barrio de San Telmo de la ciudad de Buenos Aires. Algunos días antes había intentado proponerle a Rodolfo Opazo, el integrante de ORGIE con el que tenía contacto, que me permitieran simplemente observar la *performance*. No voy a ocultar que la idea de hacer la práctica me atemorizaba bastante. Rodolfo me dijo que una de las condiciones para estar en el lugar era participar de la *performance*, que incluso el fotógrafo que había hecho las fotos para la difusión lo había hecho antes de sacarlas, o sea que no tuve opción. Llegué demasiado temprano, estuve esperando solo en la puerta junto a decenas de personas vestidas con ropa deportiva que yo no había traído. Por suerte me encontré de casualidad con dos amigas, Florencia Stalldecker y Laura Fobbio, que contribuyeron eventualmente a calmar mi ansiedad. Sentí que un poco llamaba la atención por mi edad y por mi vestimenta más formal que la del resto de lxs participantes. En todo caso, gran parte de la incomodidad desapareció en cuanto comenzó efectivamente el entrenamiento guiado por Rodolfo dentro del teatro. Nos pidió que nos acercáramos al centro del espacio, que era el salón principal del Margarita Xirgu, desprovisto de butacas. Luego, pidió que nos acercáramos un poco más, luego un poco más, luego un poco más y luego que extendiéramos la mano hasta donde llegara y tocáramos lo que encontrásemos. Acto seguido nos pidió que nos recostáramos en el suelo sin agrandar el círculo de gente que se había creado; el resultado fue que necesariamente nos recostamos sobre el cuerpo de las personas que teníamos al lado. Luego nos levantamos, hubo una nueva pauta de movimiento y de nuevo al piso. Eso se repitió varias veces. El proceso de acercamiento de los cuerpos se iba dando de una manera progresiva, siguiendo pautas definidas de interacción que, en principio, nos exoneraban de cualquier intencionalidad. El dispositivo iba construyendo la posibilidad de concebir la cercanía del otro cuerpo, de generar confianza y finalmente de experimentar una cierta comodidad. Mi amiga Leslie Cassagne me comentó luego de su participación en la *performance* que en uno de los descensos una persona le ofreció generosamente su panza para que pudiera apoyar la cabeza y que le había parecido una de las experiencias más placenteras de su vida.

Fue luego de pasar por ese dispositivo de acercamiento de los cuerpos, que las luces se apagaron y comenzó la fiesta animada por música electrónica. El círculo continuó teniendo más o menos la misma forma y la gente saltaba, bailaba y se movía manteniendo mucha cercanía. El

estilo del baile me remitió a la experiencia de los pogos de recitales³, en los que eventualmente he participado durante los años noventa. En esos casos eran bailes casi exclusivamente masculinos y claramente heteropatriarcales. La dimensión afectiva de la cercanía de los cuerpos era obturada a través de cierta violencia impostada. El dispositivo del pogo dictaminaba que el contacto debía sublimarse con agresividad, quizás también existía un cierto goce en esa práctica, pero era una experiencia que en la mayoría de los casos afirmaba una virilidad machista. El dispositivo de *Entrenar la fiesta*, por el contrario, no requería de la agresividad para habilitar el contacto y, claramente, su condición feminista y de reivindicación de las disidencias sexuales generaba una atmósfera colectiva completamente distinta.

Fiesta y representación

Existe un elemento que, desde mi punto de vista, define el componente político principal de la *performance Entrenar la fiesta* y es la exclusión de lo visual. En este mismo sentido, Silvio Lang (2018) define al proyecto como a un intento por “descaretizar la fiesta”. Según su mirada el mercado de la noche ha sometido el deseo festivo al Yo. La fiesta neoliberal es el lugar en el que se caretea, en el que se “hace rostro”. La *performance* trata entonces de recuperar la fiesta en su calidad de “fábrica de sensaciones colectivas, (...) de experimentar la carne, los tejidos, la piel, sin significante familiar represivo” (párr. 1). Para Lang, la propuesta política tenía que ver con una crítica de la fiesta individualista neoliberal que instituye escenarios móviles, espectadores fluctuantes y mecánicas narcisistas de autopromoción. Un elemento visual que se asocia, a su vez, a una clase social dominante que necesita constantemente representar, en el sentido de poner en escena, su “superioridad”, léase su belleza, gracia o capacidad económica. Sin lugar a dudas, la *fiesta* es un fenómeno social que tiene la capacidad de ser algo totalmente diferente.

Ahora bien, lo que Silvio Lang denomina “fiesta careta” remite a la herencia occidental del “baile de parejas”, un espacio que antiguamente era utilizado en los pueblos para propiciar casamientos entre jóvenes de la misma clase social. La mirada en esos casos era el primer vehículo para identificar el rango social y, por ende, la conveniencia de la unión. La danza intervenía luego como un reaseguro de ese primer ordenamiento visual. El mismo Thoinot Arbeau (1988) en su tratado la *Orquesografía* de 1589 aborda este tema al afirmar que la danza es necesaria para

³ Sobre este tema recomiendo el artículo de Silvia Citro “El análisis del cuerpo en contextos festivo rituales: el caso del pogo” (Citro, 2000).

sostener el orden y la reproducción social, y que los novios deben bailar antes de casarse para comprobar si se atraen físicamente. *Entrenar la fiesta* remite a una genealogía distinta que se acerca a las fiestas públicas carnales de la Edad Media estudiadas por Mijaíl Bajtin (1987). Allí la fiesta no se circunscribía al dispositivo “baile de parejas” y no perseguía necesariamente una reproducción del orden social jerárquico, sino su subversión al menos temporaria. Lo que propone Lang es, en cierto punto, devolverle a la fiesta su función originaria, la de ser un ritual desidentificadorio, y es por eso que lo visual debe pasar a un segundo plano.

Por su parte, Marie Bardet (2019), en su comentario sobre la obra, ofrece una reflexión que va en el mismo sentido:

En *Entrenar la fiesta* no se puede sacar foto, no hay posteo de Instagram que nos plastifica (...) los cuerpos ante los ojos. Se baila, haciéndonos presentes, ese momento ahí, en proximidades fiesteras y capilares donde mirar puede ser tocar(se) y tocar un modo de mirar(se). Una zona de cierta confusión cuando se suelta la distinción higienizada y jerarquizada de la mirada por sobre el tacto, pero que apuesta a su vez a ser zona liberada para bailar cualquiera, soltando el control de lo que se puede o no hacer con nuestros cuerpos (párr. 6).

La reclusión de la mirada habilita para Bardet un lugar de “experimentación de la confusión capilar y sexual, donde se habitan umbrales mutantes de des-hacer el género en mayor libertad” (párr. 6). Para ella, es justamente el abandono de la presentación estetizada de sí lo que habilita una crítica radical del binarismo. La fiesta puede devenir así un laboratorio de experimentación de sensaciones y de confusión de los cuerpos en movimiento, mediado por el cuidado y la solidaridad.

Ahora bien, más allá de su innegable contemporaneidad, los temas que toca la *performance Entrenar la fiesta* son muy antiguos y, en cierta forma, constitutivos de la danza en Occidente. La funcionalidad de la danza en la construcción política del sujeto moderno se expresa en dos terrenos: el del espectáculo de corte, destinado a glorificar la figura del rey y su poder militar, claramente asociado a la idea de *representación* y a la dominación simbólica estudiada por Marin (1981); y el de la danza como *disciplina* del cuerpo, asociado a los estudios de Foucault (2004) sobre la técnica de entrenamiento militar. De hecho, la danza, formaba parte de ese entrenamiento en el siglo XVIII.

La contracara de este modelo de doble sujeción, simbólica y cinética, puede encontrarse en la *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos* de 1758 escrita por Jean-Jacques Rousseau. Allí, Rousseau (2003) expone durante largos pasajes las razones por las cuales no debería abrirse un teatro en la ciudad de Ginebra. Su crítica se focaliza justamente en lo que denomina una sociedad de las apariencias (visuales). Para Rousseau el parecer y el mal son la misma cosa. En última medida, su razonamiento expone una crítica política al orden social basado en la mecánica de la *representación* (social, política y estética). Por esta razón, al final de su carta reivindica la *fiesta* como la verdadera expresión estética del pueblo. La fiesta rousseauniana es ante todo el lugar en donde no existen jerarquías, en donde no hay escenario, en donde actor y espectador se confunden. Es ese mismo espacio el que emerge como un semillero de la solidaridad y de la voluntad popular. De este modo, podríamos deducir que la fiesta expresa para el filósofo un modelo anti-coreográfico de confusión de cuerpos (Vallejos, 2020, p. 175). De hecho, según Jean Starobinski (1971), Rousseau mide todas las artes de la escena a partir de la *fiesta ideal* como concepto estético político. Si las artes escénicas son el lugar de la representación y la apariencia, la fiesta como una suerte de anti-teatro es el lugar de la transparencia y de la comunicación instantánea del pueblo consigo mismo.

Ahora bien, la danza está presente en ambos terrenos, el del teatro y el de la fiesta, y podría decirse que esa oposición entre *fiesta* y *representación* constituye un binomio omnipresente e inevitable: no hay fiesta en la que no existan, aunque sea de modo tácito y esporádico, momentos de representación; y no hay obra de danza teatral que no movilice elementos experienciales de empatía en los que, aunque sea imaginariamente, actor y espectador se confunden en una cinestesia. Es así que, a pesar de afirmar una identidad reticente al orden visual, *Entrenar la fiesta* moviliza saberes dramaturgicos que provienen del campo escénico de la representación, aunque logre al mismo tiempo exponer esa tensión promoviendo cuestionamientos al orden perceptivo.

Política de la sensibilidad disidente

Victoria Pérez Royo (2019) escribió un artículo en el que analiza tres obras con una propuesta similar a *Entrenar la fiesta*. Se trata de *Batucada* de Marcelo Evelin, *Danzad, danzad, malditos* del colectivo Gloria & Robert y el proyecto *Planetary Dance* iniciado por Anna Halprin en 1987. Su análisis reivindica el carácter político de la vitalidad y la alegría que caracterizan a la fiesta y lo opone a las regulaciones y opresiones a las que son sometidos los cuerpos en las sociedades contemporáneas. En ese marco, moviliza el concepto de *communitas* desarrollado por la antropóloga Edith Turner (2012). La *communitas* indicaría una “forma de placer de un grupo humano que comparte experiencias comunes en las que se abolen temporalmente las distancias y las jerarquías, así como las estructuras por las que se rige la vida cotidiana” y se asocia a términos como “alegría, empatía, interconexión liberadora, creación de lazos duraderos, amor en grupo, sensación de fraternidad, abolición de jerarquías, unión o gozo” (Pérez Royo, 2019, p. 126). Por otra parte, la autora subraya que la *communitas* no es necesariamente espontánea, sino que puede fabricarse a través de rituales de modo premeditado. En este sentido, Pérez Royo incorpora el concepto de “técnica del éxtasis”, concebido originariamente por Mircea Eliade y elaborado por Barbara Ehrenreich (2007). La idea es que el acceso al éxtasis no supone necesariamente una situación de desorden o confusión, sino que puede darse a partir del seguimiento de protocolos específicos.

A los fines de desarrollar esta vertiente técnica del acontecimiento festivo Pérez Royo incorpora la idea de *práctica*, propuesta por el coreógrafo Marcelo Evelin a partir de una lectura del trabajo de la filósofa Erin Manning (2016). La *práctica*: “consiste en una serie de situaciones y propuestas que determinan las condiciones para la participación en un tipo de acción corporal, mental o espacial” (Pérez Royo, 2019, p. 217). Son acciones relacionadas con la investigación desde el cuerpo que designan problemas a solucionar colectiva o individualmente. De algún modo, la idea de *práctica* de Evelin se condice con lo que en el primer apartado llamé *dispositivo*, al hacer referencia a las pautas de movimiento guiadas por Rodolfo Opazo en la primera parte de *Entrenar la fiesta*.

Ahora bien, mi trabajo coincide en muchos aspectos con el análisis de Pérez Royo, pero creo que hay una diferencia con respecto al lugar que la autora concede a la sexualidad dentro de la *performance*. En su análisis de la obra *Batucada*, la autora describe una situación en la que una mujer, sin reprimirse, experimenta un orgasmo durante la práctica. Ella pondera esa situación como algo muy positivo, afirmando que el resto del grupo la respetó y apoyó sin

realizar comentarios ni bromas. El caso de *Entrenar la fiesta* es distinto del de *Batucada* porque *Entrenar la fiesta* se concibe explícitamente como un proyecto solidario con la disidencia sexual y además no se presenta como un espacio “sin líneas de acción predefinidas”, como caracteriza Pérez Royo a *Batucada*. En *Entrenar la fiesta* hay un “protocolo feminista que se activa ante cualquier incomodidad” y esto es señalado directamente en el programa de la *performance*. No es un espacio de liberación sexual, es un espacio de apertura a la vulnerabilidad que no es lo mismo. Se me podrá decir que el tener un orgasmo puede ser leído como un acto de vulnerabilidad; puede ser, pero en todo caso creo que es importante reflexionar sobre esto y eventualmente comprender que también es una acción individual que puede incomodar a unx otrx.

En definitiva, lo que me pregunto con respecto a la lectura de Pérez Royo es si esa apertura a la sexualidad individual obstaculiza o contribuye a la generación de la *communitas*. Claramente, en *Entrenar la fiesta* el sustrato es en cierto modo sexual porque implica una relación de cercanía con el cuerpo de lxs otrxs. Sin embargo, creo que su contribución principal central no está en la habilitación de una experiencia liberada del sexo, sino en el modo en el que la *performance* logra sublimar esa experiencia. Su potencia política está más en lo que la sublimación de la sexualidad ofrece a lo colectivo que en la habilitación de una experiencia sexual individual en la que lxs otrxs funcionan como un incentivo. Todo esto entendiendo la sublimación como la transformación de la libido en objetos que son susceptibles de ser valorados por otrxs (Freud). Lo que está en juego es una experiencia perceptiva y la liberación sexual es, creo, la lectura más directa, pero no la más acertada. A mi juicio, la potencia de la *performance Entrenar la fiesta* está en el modo en que, desde una propuesta que afirma la disidencia, la sexualidad se sublima en una práctica de cuidado, subvirtiendo la hipersexualización de las disidencias sexuales que es una de las estrategias que el patriarcado utiliza para subordinarlas.

Desde mi propia experiencia diría que *Entrenar la fiesta* tuvo menos que ver con la sexualidad que con la percepción física de la solidaridad. No se trataba de desatar un deseo reprimido por nuestros disciplinamientos sexuales, sino más bien de generar un espacio en el que, al excluirse la perversión de un contacto no deseado, que necesariamente implica el sometimiento de lx otrx, se habilita la vivencia de contactos deseados que quizás no imaginábamos experimentar. No era un espacio de libertad absoluta o abstracta, no era necesariamente una orgía: era un espacio de sensibilización a través del cuidado de lx otrx y, por esa misma razón, implicaba una regulación clara. El elemento político se encontraba en la cualidad afectiva y perceptiva de esa regulación.

La *performance* constituye, en definitiva, una intervención política en el campo de la economía moral de los afectos. En el mismo momento en el que estaba trabajando sobre *Entrenar la fiesta*, conocí el documental *Putos peronistas, cumbia del sentimiento* de Rodolfo Cesatti (2012), que es una obra realmente brillante. Una de las escenas del documental que más me llamó la atención registra la tensión, en el medio de un acto, entre uno de los representantes de la agrupación Putos Peronistas y un militante de la Juventud Peronista que le indica a los miembros de este colectivo que se alejen de la centralidad de la columna y se ubiquen a un costado. La película transmite el conflicto moral que generaba hacia adentro del movimiento peronista la incorporación de un colectivo *queer*. Era un dilema moral para un partido que, en ese momento, no lograba abrazar totalmente la causa de los Putos Peronistas a partir de su condición de clase o de pueblo marginal integrado a la lucha popular. Se percibía cierto prurito moral en la militancia.

Esa conflictividad, que no llegó a ser un rechazo⁴, característica de los inicios de la agrupación, habla de aquello que Mark Franko (2019) denomina “políticas en plural”, es decir, la posible tensión que puede darse, por ejemplo, entre una política de clase y una política de género. El conflicto, en el fondo, es un problema corporal ligado a la percepción, un problema que puede mediar o transformarse a partir de la experiencia concreta del movimiento con unx otrx. *Entrenar la fiesta*, entendida como una intervención en el campo moral y afectivo tendiente a desarrollar una política de la ternura disidente, es una forma de poner en relación una política de clase con una política de género sexo afectiva. El “descaretizar la fiesta” propuesto por Silvio Lang se traduce en un “sensibilizar la fiesta” y esa sensibilidad actúa en pos de un cambio en la percepción que contribuye al establecimiento de pautas de solidaridad que abrazan las disidencias.

La investigadora norteamericana Ann Cooper Albright (2017) afirma que la danza es política porque modifica la percepción y ese cambio actúa no solo en el modo en que percibimos el mundo alrededor nuestro, sino en la determinación de qué es lo que percibimos de ese mundo. La percepción incide de este modo en la economía moral que es, según Didier Fassin (2018), uno de los fundamentos antropológicos de la política. Esta fue mi primera tesis con respecto a la obra, la de comprender que conceptos como el de libertad, tolerancia o solidaridad remiten a una experiencia corporal y, por esa razón, pueden ser manipulados, reinventados o rediseñados

⁴ De hecho, la agrupación tuvo un rol importante en las manifestaciones que impulsaron a la aprobación de la ley de identidad de género en 2012 durante la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner.

desde esa misma experiencia física a un nivel micropolítico. Me guió también la frase de Franz Fanon en el final de *Piel negra, máscaras blancas*, retomada por Judith Butler en su diálogo con Athena Athanasiou: “¡Oh, cuerpo mío, haz de mí siempre, un hombre que interrogue!” (Butler y Athanasiou, 2017, p. 102). Una frase a la que Butler agrega que: “sólo cuando un sí mismo se escudriña y recaptura pueden darse verdaderamente las condiciones ideales para la existencia de un mundo más humano” (p. 103). La danza tiene seguramente un rol que cumplir en esa tarea de interrogación sobre los fundamentos antropológicos de la política y en el acto de escudriñar al cuerpo como punto de partida para una refundación de aquello que nos une en comunidad.

Danza e inmunización constitutiva

Ya pasaron más de dos años desde que comenzó la pandemia ocasionada por el Covid-19, que estalló en marzo de 2020 –cuatro meses después de que asistiera a la *performance Entrenar la fiesta*-. Gracias a la campaña de vacunación vislumbramos el final de esta tragedia, sin embargo, permanecemos inmersos en una suerte de escenario pospandémico. No somos lxs mismxs. Sobrevive una suerte de condición postraumática en nuestra subjetividad que intuyo no desaparecerá rápidamente. Todas las restricciones corporales y afectivas a las que nos hemos adecuado con fines sanitarios y de cuidado me hicieron entender que el proyecto de *Entrenar la fiesta*, si bien tenía que ver con una intervención política en modo disidente sobre la economía moral de los afectos y con una reflexión acerca de la fiesta como ritual político contrapuesto al dispositivo simbólico de la representación, también exploraba una percepción de la experiencia de la comunidad como *co-inmunidad*.

El filósofo Peter Sloterdijk (2011) sostiene que todas las organizaciones sociales de la historia, desde las hordas primitivas hasta los imperios, son explicables desde un punto de vista sistémico como estructuras de *co-inmunidad*. Desde su mirada, la organización comunitaria significa básicamente un proyecto de inmunización que busca construir antropotécnicas capaces de proteger a los seres humanos frente a un entorno al que no pueden adaptarse de manera exclusivamente orgánica como lo haría un animal (Castro Gomez, 2012, p. 67). En resumidas cuentas, Sloterdijk (2011) desarrolla este concepto para dar forma a una reconsideración del proyecto universal del comunismo. Propone que a partir de disciplinas de cooperación

colectivas puede avanzarse hacia una macroestructura inmunitaria: un *co-inmunismo* capaz de transformar a la humanidad en un nuevo concepto político.

A partir del análisis expuesto hasta aquí, quisiera proponer en principio la hipótesis de que la *performance Entrenar la fiesta* como fenómeno artístico colectivo puede ser entendida como una estrategia de inmunización, es decir, como una *antropotécnica*: un espacio que protege, aunque sea temporariamente, a una comunidad sexo-disidente, pero que, a la vez, se proyecta hacia el entramado social. La *co-inmunidad* anclada en el tiempo de la fiesta se manifiesta a través de una experiencia corporal ligada al acto de difuminar los bordes del cuerpo, pero también actúa a través de una reconfiguración de la economía moral de los afectos. Esa experiencia inmunitaria que tiene la capacidad de actuar políticamente en el terreno de la percepción, contribuye, paralelamente, a la elaboración colectiva de un acto político refundacional.

La politóloga alemana Isabell Lorey (2013), retomando el trabajo de Roberto Espósito (2005) en su libro *Immunitas*, propone el concepto de “inmunización constitutiva” para caracterizar una práctica política capaz de instituir la renovación del orden comunitario, es decir, fundar nueva comunidad. Lorey desarrolla su propuesta en un claro diálogo con Espósito. En ese sentido, establece una diferencia básica entre la propuesta clásica de comunidad patriarcal de Tonnies, según la cual esta es entendida como un “padre protector”, y la de Espósito en donde la comunidad se basa en la posibilidad de establecer un compromiso con lxs otrxs. Sin embargo, la clave del enfoque está en el concepto de inmunidad que Espósito toma tanto del terreno jurídico, ligado a una interpretación de la inmunidad como excepción –aquel que está exento de seguir una regla que, sin embargo, siguen todos los demás (vale decir, una forma antisocial o anticomunitaria de inmunidad)– como a la vertiente biomédica característica de los siglos XVIII y XIX.

En este último sentido, la inmunidad supone la refractariedad de un organismo frente al peligro de contraer una enfermedad. Espósito se interesa fundamentalmente en la inmunidad adquirida o activamente inducida, es decir, la idea de que la forma atenuada de una infección puede proteger al cuerpo de la irrupción de una forma virulenta de esa misma enfermedad. El mecanismo de inmunidad presupone la inoculación del mal que se debe enfrentar, es decir, que implica la reproducción de manera controlada de aquello frente a lo cual se debe proteger. Para Espósito (2005), la inmunidad “es el límite interno que corta la comunidad replegándola sobre sí misma” (p. 19). Es una forma que restituye la comunidad al destituir la produciendo

una dialéctica negativa, a partir de la cual el lazo comunitario debe ser estremecido para poder reformularse.

Por su parte, Lorey (2013) distingue, en principio, entre una *inmunidad jurídica*, aquella que excluye lo nocivo negando el conflicto, protegiendo la unidad y cerrazón de la comunidad –una forma que se encuentra necesariamente arraigada en la invulnerabilidad de un soberano y en la mecánica de dominación misma– y una *inmunización biopolítica*, que incorpora al otro domesticándolo. Lo dosifica para anularlo, para neutralizarlo. Es decir, que lo hace funcionar como si fuese una vacuna que fortalece a la mayoría dominante. En ese caso, la comunidad se reconstituye a través de una integración domesticada del conflicto. Como alternativa a este binomio, Lorey propone una tercera categoría que es la de inmunización constitutiva, ligada a una refundación constitutiva del orden. En la *inmunización constitutiva* el agente externo no es negado ni dosificado, sino que la comunidad misma se aboca a la tarea de constituirse nuevamente sobre la base de su irrupción. La táctica política no es el enfrentamiento, sino el éxodo, el abandono del espacio regido por el poder y la constitución de un espacio nuevo.

Creo que estas son todas figuras ligadas a la inmunidad que de algún modo existen o existieron en nuestra vivencia de la pandemia: la irrupción de un control legal de la circulación de los cuerpos y de su afectividad, la experimentación dosificada de la enfermedad como cura y finalmente el deseo de huir, de replantearse todo, de preguntarse acerca del sentido de la existencia. Ese imaginario del éxodo que muchxs sentimos durante el aislamiento y, en algunos casos, llevamos a la práctica de manera individual, quizás sea el punto de partida corporal y afectivo para pensar una refundación política. El recuerdo de *Entrenar la fiesta* nos indica una forma de contribuir a ese cambio.

Hoy en día, todxs percibimos resignadamente que la pandemia fue la oportunidad de ensayar un cambio social profundo, una oportunidad desperdiciada. El año 2020 fue, de hecho, el único momento histórico en el que pudimos concebirnos materialmente como parte de algo que podríamos llamar humanidad –aquella humanidad que Sloterdijk (2011) intentaba politizar en miras a un co-inmunismo–. Quizás haya algo de esa experiencia física de co-inmunidad en la subjetividad post-pandémica, que funcione en el futuro como el soporte afectivo de un cambio político posible. Desde ese punto de vista, la militancia de las disidencias sexuales no expresaría simplemente una afirmación de las libertades individuales sino una vía para la refundación y ampliación de lo colectivo en un sentido amplio. *Entrenar la fiesta* es una *performance* que, si bien, es concebida desde una subjetividad sexo-disidente excede el lugar de una reivindicación

de las minorías y propone, desde la experiencia coreográfica, nuevas formas de entender la vida en común, el contacto lxs otrxs, la empatía, el cuidado del cuerpo, la sensibilidad y el afecto. Una reflexión crítica acerca de lo que entendemos por fiesta quizás sea el punto de partida de un proyecto político amplio, capaz de postular nuevas formas de solidaridad.

Bibliografía

- Arbeau, T. (1988). *Orchésographie. Traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des danses*. Dominique Guéniot Ed.
- Bajtin, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Alianza.
- Bardet, M. (2019, 30 de agosto). La fiesta incontrolable. Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/215297-la-fiesta-incontrolable>.
- Butler, J. y Athanasiou, A. (2017). *Desposesión: lo performativo en lo político*. Eterna Cadencia.
- Castro Gomez, S. (2012). Sobre el concepto de antropotécnica en Peter Sloterdijk. *Revista de Estudios Sociales*, 43.
- Citro, S. (2000). El análisis del cuerpo en contextos festivo rituales: el caso del pogo. *Cuadernos de Antropología Social*, 12.
- Cooper Albright, A. (2017). The Politics of Perception. *The Oxford Handbook of Dance and Politics* (pp. 223-243). Oxford University Press.
- Ehrenreich, B. (2007). *Dancing in the Streets. A History of Collective Joy*. Granta Books.
- Esposito, R. (2005). *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Amorrortu.

- Fassin, D. (2018). *Por una repolitización del mundo: Las vidas descartables como desafío del siglo XXI*. Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, M. (2004). *Surveiller et Punir*. Gallimard.
- Franko, M. (2019). *Danzar el modernismo / Actuar la política*. Miño y Dávila.
- Fuentes, M. (2019). *Activismos tecnopolíticos. Constelaciones de performance*. Eterna Cadencia.
- Lang, S. (2018). Descartar la fiesta. *Lobo Suelto. Anarquía Coronada*. <http://lobosuelto.com/descartar-la-fiesta-silvio-lang/>.
- Lang, S. (2019). Manifiesto de la práctica escénica. *El tiempo es lo único que tenemos* (pp. 113-122). Caja Negra.
- Lorey, I. (2013). Politics of Immunization and the Precarious Life. *Dance, Politics & Co-Immunity* (pp. 259-269). Diaphanes.
- Manning, E. (2016). *The Minor Gesture*. Duke University Press.
- Marin, L. (1981). *Le portrait du roi*. Ed. de Minuit.
- Perez Royo, V. (2019). Corporalidades disidentes en la celebración. Fiesta y política en la escena contemporánea. *El tiempo es lo único que tenemos* (pp. 123-144). Caja Negra.
- Rousseau, J. J. (2003). *Lettre à D'Alembert*. Flammarion.
- Sloterdijk, P. (2011). Co-Immunité globale. Penser le commun qui protege. *Multitudes*, 45.
- Starobinski, J. (1971). *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*. Gallimard.
- Turner, E. (2012). *Communitas. The Anthropology of Collective Joy*. Palgrave.
- Vallejos, J. I. (2020). Méreau, Rousseau et la fête dégenrée des corps dansants. *Perspective*, 2. <http://journals.openedition.org/perspective/20897>.

Filmografía

Cesatti, R. (Dir). (2012). Putos Peronistas, cumbia del sentimiento [90']. Argentina: Alucine HD.

Cómo citar este artículo:

Vallejos, J. I. (2023). Fiesta, disidencia sexual y comunidad en la era de la pospandemia. AVANCES, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41681>.

La ópera *Horrída Nox* de Arturo Berutti: algunas consideraciones estilísticas del libreto

The opera Horrída Nox by Arturo Berutti: Some stylistic considerations of the libretto

Alicia Inés Ambi

Universidad Nacional de San Juan
Facultad de Filosofía, Humanidades
y Artes

Instituto de Estudios Musicales
San Juan, Argentina
alicia.ambi@gmail.com

Antonio David Arias

Universidad Nacional de San Juan
Facultad de Filosofía, Humanidades
y Artes

Instituto de Estudios Musicales
San Juan, Argentina

Nadia Pamela Soledad Vera

Universidad Nacional de San Juan
Facultad de Filosofía, Humanidades
y Artes

Instituto de Estudios Musicales
San Juan, Argentina
veranadiaps@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5166-8110>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/ojxlk807a>

Resumen

Este trabajo pretende abordar el estudio de la ópera *Horrída Nox* de Arturo Berutti estrenada en el año 1908, enmarcado en el proyecto “Las óperas de Arturo Berutti (segunda parte)” cuyo objetivo se centra en analizar las óperas del mencionado compositor sanjuanino con temáticas históricas y legendarias, nacionales y latinoamericanas.

Palabras clave

Ópera, *Horrída Nox*, Arturo Berutti, nacionalismo.

Abstract

This work aims to approach the study of the opera *Horrída Nox* by Arturo Berutti premiered in 1908, framed in the project “The operas of Arturo Berutti (second part)” whose objective is focused on analyzing the operas of the above mentioned composer from San Juan with historical and legendary, national and Latin American themes.

Key words

Opera, *Horrída Nox*, Arturo Berutti, nationalism.

Introducción

El presente trabajo se encuentra enmarcado en el proyecto de investigación “Las óperas de Arturo Berutti (segunda parte)”, dirigido por la Dra. Fátima Graciela Musri, que pertenece al Instituto de Estudios Musicales de la Facultad de Filosofía Humanidades y Artes, de la Universidad Nacional de San Juan.

El propósito de este proyecto es analizar las óperas del mencionado compositor sanjuanino con temáticas históricas y legendarias, nacionales y latinoamericanas. Juan María Veniard (1988), en su libro *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera*, describe las óperas del compositor, incluyendo *Horrida Nox*. En este trabajo se indaga sobre aspectos morfológicos, musicológicos e históricos a partir de fotografías digitalizadas de los manuscritos de las partituras y del libreto.

Comparando los manuscritos disponibles de los libretos y de la música se pretende analizar si es circunstancial el *crescendo* dramático hacia la frase “Horrida Nox”, escrita por el compositor en latín. ¿Acaso la versificación del texto comparte una relación estrecha con la estructura musical?

Al no encontrar la firma del compositor en los manuscritos del libreto es que se presume su autoría. En el caso de que le perteneciera, ¿es este el resultado de un intento de acercamiento a la concepción de obra de arte total wagneriana por parte de Arturo Berutti?

Arturo Berutti

Arturo Berutti nació en San Juan el 27 de marzo de 1858. Fue entre los años 1884 y 1888 que estudió en el Conservatorio de Leipzig por haber ganado una beca del gobierno nacional durante el mandato de Julio Argentino Roca. En Milán, tomó contacto con el drama lírico al que le dedicó gran parte de su vida. Compuso un total de nueve (9) óperas: *Vendetta* (1892), *Evangelina* (1893), *Taras Bulba* (1895), *Pampa* (1897), *Yupanqui* (1899), *Khrysé* (1902), *Horrida Nox* (1908), *Gli Eroi* (1919) y *Facundo*, esta última extraviada. El compositor falleció en Buenos Aires el 3 de enero de 1938, a los 79 años (Rovira, 2010).

La séptima ópera, *Horrida Nox*, fue escrita en idioma italiano, con libreto y música del compositor. El ensayo general de la obra fue el 6 de julio de 1908, y la ópera se estrenó al día siguiente. Siendo su única representación el 7 de julio de 1908 en el Teatro Politeama de Buenos Aires, con la puesta en escena de la compañía lírica italiana dirigida por Antonio Bernabei (Veniard, 1988).

Manuscritos hallados

Los manuscritos se encuentran en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” donde se autorizó el fotografiado de todo el material por miembros del equipo. Para el presente estudio se utilizaron los manuscritos originales de la versión de canto y piano del primer cuadro, una copia incompleta para canto y piano del segundo cuadro, la parte del maestro de coro con acompañamiento de piano y todas las partes corales. Las partes orquestales se encuentran incompletas: falta, parcialmente, la *particella* de la viola.

También se dispone de un libreto manuscrito, hecho en el año 1907 por el copista Emilio Sassenus en Buenos Aires, y del libreto impreso en Milán, hallado por la Dra. Fátima Graciela Musri en la Biblioteca Central de Florencia, Italia. Ambos textos fueron transcritos por el equipo para su análisis y traducción, y posteriormente revisados por un profesional de la lengua italiana. Profundizando en el estudio heurístico como documento histórico del libreto es que se observa el cambio de apellido de uno de los protagonistas: en la edición publicada en Italia se presenta a Daniel Montico, mientras que en la copia realizada por Sassenus a Daniel Montes.

Temática abordada: parámetros históricos

Se trata de una de las óperas de Berutti que aborda una temática histórica nacional: el argumento está situado en el año 1840 en Buenos Aires, en pleno conflicto entre unitarios y federales durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas (Operé, s. f.), periodo en el que fue crucial la participación de la Mazorca, que se conoció por sus crímenes y por el terror infundido. Este trasfondo histórico y político sirve de pretexto para el desenlace de la acción.

En el año 1833 comenzó una época de conflictos civiles en la ciudad de Buenos Aires, que tuvo su punto cúlmine durante el segundo periodo del gobierno de Juan Manuel de Rosas, entre 1840

y 1842. Esta época marcó el fanatismo político como protagonista de grandes crímenes; nació así la llamada *Mazorca*, organismo que ejercía su acción al servicio del mencionado gobernador de Buenos Aires. Berutti hace mención concreta de la Sociedad Popular Restauradora (la *Mazorca*) quien fuera presidida durante años por Julián González Salomón, cuya acción es el punto central del conflicto de la ópera (Floria y García Belsunce, 1992).

Consideramos a *Horrida Nox* como una de las óperas correspondientes al nacionalismo musical argentino. Así lo revela el análisis estilístico de la obra. La temática federalista justificó para Berrutti la inclusión de la danza de *La refalosa*, popularizada por los portadores de la divisa rojo punzó. Esto implica considerar el fuerte mensaje político de poner sobre el escenario una ópera cuyo argumento relata sin censuras las prácticas realizadas por la *Mazorca*.

Personajes, coros y orquesta

Además de los solistas vocales, tres coros y una orquesta mediana, se incorporan bailarines folclóricos en escena. Las partes solistas corresponden a Roldán, Daniel Montico, Cándido Rodríguez, Clemenza, Salomón y Aguilar quienes se suman al coro mixto a cuatro voces, de hombres y mujeres federales.

Personajes y registros vocales (según libreto):

- Salomón (presidente de la Sociedad Popular) - Bajo
- Carlo Roldán (secretario de Salomón) - Barítono
- Aguilar (carcelero) - Barítono
- Daniel Montico (unitario) - Tenor
- Cándido Rodríguez (un prisionero) - Bajo cómico
- Martín Videla, Rudesindo Castro, Saturnino Márquez (prisioneros) - Figurantes
- Un oficial - Figurante
- Clemenza (unitaria enamorada de Daniel) - Soprano

- La Parda (federal) - *Mezzosoprano*
- Tía Federación (federal) - *Mezzosoprano*
- Doña Martina de Cardoso (unitaria) - *Mezzosoprano*
- Hombres y mujeres federales, negros y pardos - Coro general a cuatro voces mixtas
- La Mazorca - representada por policías

La orquestación

El orgánico de la orquesta incorpora un arpa; timbales y gran casa; trío de trombones, tuba y cuarteto de trompas; dos oboes, corno inglés, dos flautas y flauta *piccolo*; quinteto de arcos y omite fagot y contrafagot. Berutti dispone dos agrupaciones instrumentales que se ubican detrás y sobre el escenario respectivamente. La banda en el escenario participa durante el primer cuadro con un orgánico de una flauta *piccolo*, clarines en sib y mib, bajo bombardino, trombón y triángulo; mientras que la banda detrás de escena interviene en el segundo cuadro utilizando un tambor y dos trombones.

Morfología

La obra consta de un solo acto dividido en dos cuadros. El primero tiene nueve escenas y el segundo, siete. A modo ilustrativo trataremos la estructura general.

Ambos cuadros se introducen con preludios orquestales de corta duración. El primero se extenderá por 36 compases mientras que el segundo, por 23. El compositor recurre sustancialmente a la orquesta como parte de la expresión dramática. En el primer cuadro, la escena más importante (la número cuatro) es precedida y seguida por un interludio orquestal. Aquí el coro mixto (hombres y mujeres federales) canta *La refalosa*, la banda se encuentra sobre el escenario y se baila la danza folklórica. En el segundo acto, Berutti incluye una pieza musical a la que él denomina Nocturno Orquestal (Zamacois, 1960). Convenientemente, este tipo de piezas popularizadas en Europa en el siglo XIX para ser tocadas de noche, evoca la oscuridad y anticipa el solo de Daniel, que se encuentra en su celda.

Respecto a las formas en el interior de cada cuadro, hay una relativa continuidad entre arias de solistas, dúos, tríos, partes corales, instrumentales y conjuntos, por lo que no nos encontramos frente a una ópera de forma cerrada (Zamacois, 1960).

Ambos cuadros finalizan con una escena de conjunto. En el primero, Salomón, el presidente de la Sociedad Popular es llevado en andas por sus seguidores. En el segundo, mientras Daniel muere en brazos de Clemenza, cantan los federales Roldan, La Parda y Tía Federación “el unitario ha muerto” y la obra llega a su fin.

Análisis del libreto

La frase *Horrida Nox* aparece durante la quinta escena del segundo cuadro para ser cantada por Cándido Rodríguez. Hace referencia a uno de los cinco libros de poesía elegíaca del poeta latino Publio Ovidio Nasón (43 a.C-17 d.C.) escritos en el año 8 d.C: “...Horrida Nox, Cum subit illius tristissima noctis imago” [Noche de horror, cuando recuerdo la imagen de esa tristísima noche...] (Fernández y Tamaro, 2004). Además de darle el nombre a la ópera, estas palabras anuncian la tragedia final del argumento. Esta noche de horror recuerda a la década del 1840, llamada “la época del terror” (Floria y García Belsunce, 1992).

El libreto es en su mayoría cantado. El compositor recurre a la declamación únicamente cuando Salomón lee la acusación de los unitarios prisioneros. Buscamos determinar si el libreto es efectivo a nivel teatral y, a la vez, si se adapta, subordina o colabora con los requerimientos musicales.

Los aspectos que consideramos a la hora de evaluar las características estilísticas del libreto son el argumento (cuál es su arco dramático), la espacialidad, el espacio escénico y dramático, la temporalidad, el/los conflictos, la trama y el tema.

Es importante definir el perfil del personaje Cándido Rodríguez ya que sus intervenciones determinan la tragedia final y son sus palabras, *Horrida Nox*, las que Berutti elige para darle nombre a la obra.

En el primer cuadro, Cándido no tiene parlamentos. Todo lo que sabemos de él es que es un prisionero más, aparentemente unitario, acusado de traicionar al régimen federal. En el

segundo cuadro, durante la segunda escena, Cándido es juzgado por Salomón por suponer que espía para los franceses. Aquí interviene por primera vez y suplica perdón.

Cándido se define como un preceptor de primaria con más de cincuenta años de experiencia. Es un hombre de avanzada edad con dolencias físicas por lo que usa un bastón de madera para desplazarse. Pide absolución por ser un viejo y por haber sido acusado injustamente.

Quizás su papel de bajo cómico se deba a la manera de expresarse. Cándido no es amigo de nadie y solamente pretende salvar su pellejo. Cuando habla con Salomón es obsecuente, de manera exagerada, para ganar su voluntad. Pretende que, más allá de sus ideales, Daniel haga lo mismo. Intenta persuadirlo de que se rinda a los requerimientos federales. Aun así, Montico defiende sus principios de libertad y termina encarcelado.

Lo interesante es ver cómo Cándido Rodríguez actúa en el momento de la fuga. En este momento crucial, Daniel regresa para ayudar a todos los prisioneros y Cándido reconoce su nobleza y colabora con él. Tristemente se da cuenta de que por ser viejo no va a poder escapar velozmente con los demás. Resuelve cederles el paso y cuidar la retaguardia controlando que nadie los persiga. Por torpeza, no ve un escalón y se cae. Esto advierte al guardia que a su encuentro ve a Cándido asustado, que grita "*Horrida nox*". La tragedia se desencadena por un suceso desafortunado: por su caída atrapan a los prisioneros y Daniel es asesinado.

Conclusiones

Según lo estudiado, consideramos que la narrativa dramática del libreto comparte relación con la estructura musical. El compositor recurre a una orquestación por tres, el coro mixto y los solistas para dar mayor colorido orquestal y así sostener el dramatismo que el texto requiere. Por lo tanto, inferimos que Berutti concordaba con el pensamiento wagneriano de la obra de arte total y esto se refleja en la composición de la ópera mencionada. Al no disponer de las partes orquestales completas no se ha podido construir una noción general del estilo compositivo de Berutti.

En adelante, la investigación pretende indagar sobre la repercusión que tuvo la ópera: ¿quizás la falta de éxito puede deberse al contenido político del argumento y las tendencias ideológicas al momento del estreno?, ¿le faltó mayor fuerza al drama amoroso? Estas son preguntas que aún continuamos investigando.

Bibliografía

- Veniard, J. M. (1988). *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera*. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Dirección Nacional de Música. Secretaría de Cultura Ministerio de Educación y Justicia.
- Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). *Biografía de Ovidio*. Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/o/ovidio.htm>.
- Floria, C. A. y García Belsunce, C. A. (1992). *Historia de los Argentinos*. Ediciones Larousse Argentina.
- Rovira, E. J. (2010). ¿Quién fue Arturo Berutti? Un músico sanjuanino por descubrir. *Revista de la U*. <http://www.revista.unsj.edu.ar/?p=4221>.
- Operé, F. (s. f.). *La Argentina de Rosas*. Biblioteca Virtual Manuel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-argentina-de-rosas/html/d4b316fo-aofb-11e1-b1fb-00163ebf5e63_16.html.
- Zamacois, J. (1960). *Curso de Formas musicales*. Editorial Labor, S.A.

Cómo citar este artículo:

Ambi, A., Arias, A. y Vera, N. (2023). La ópera Horrida Nox de Arturo Berutti: algunas consideraciones estilísticas del libreto. *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41682>.

Estrategias integrales de conservación: puesta en valor del Museo de la Ciudad, Villa Dolores, Córdoba, Argentina

Comprehensive conservation strategies: enhancement of the Museum of the City, Villa Dolores, Córdoba, Argentina

Celeste Villanueva

Universidad Nacional de Córdoba
 Facultad de Artes
 Córdoba, Argentina
celevillanuevan@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0008-4991-4344>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/ta7paa9or>

Resumen

El artículo presenta avances y proyecciones del proyecto “Conservación preventiva y desarrollo cultural regional: puesta en valor del Museo de la Ciudad, Villa Dolores, Córdoba, Argentina” actualmente en desarrollo en el marco de la Maestría en Conservación de Bienes Culturales de la Universidad Nacional de Córdoba y beneficiario de una beca de Iniciación de Maestría otorgada por la Secretaría de Ciencia y Tecnología en la convocatoria del año 2021. El Museo de la Ciudad, de gestión municipal, ubicado en la localidad de Villa Dolores, contiene una extensa exhibición de piezas arqueológicas, biológicas, geológicas, paleontológicas, históricas, artísticas, textiles, bienes de uso y maquinarias. En la actualidad, estos bienes culturales peligran por múltiples factores, entre ellos, la ausencia constante de acciones de conservación y difusión. Desde lineamientos de conservación preventiva, se propone el diseño de estrategias que permitan mitigar el deterioro material de las piezas, así como propuestas para la creación de un área de reserva y la implementación de nuevos criterios de exhibición para las colecciones. Junto con las acciones de salvaguarda del patrimonio tangible, se propone revisar sus valores intangibles de forma comunitaria, visibilizando el acervo desde políticas culturales que interpelen el objeto patrimonial en clave artística.

Palabras clave

Patrimonio local, conservación preventiva, puesta en valor, apropiación comunitaria, prácticas artísticas.

Abstract

The article presents progress and projections of the project “Preventive conservation and regional cultural development: enhancement of the Museum of the City, Villa Dolores, Córdoba, Argentina” currently under development within the framework of the Master’s Degree in Conservation of Cultural Assets, National University of Córdoba and who was benefited from a Master’s Initiation scholarship granted by the Ministry of Science and Technology (2021). The Municipally-managed City Museum, located in the town of Villa Dolores, contains an extensive exhibition of archaeological, biological, geological, paleontological, historical, artistic, textile, property, and machinery pieces. Currently, these cultural assets are in danger due to multiple factors, including the constant absence of conservation and dissemination actions. From preventive conservation guidelines, the design of strategies that allow mitigating the material deterioration of the pieces is proposed, as well as proposals for the creation of a reserve area and the implementation of new exhibition criteria for the collections. Together with the actions to safeguard tangible heritage, it is proposed to review its intangible values in a community way, making the heritage visible from cultural policies that question the heritage object in an artistic key.

Key words

Local heritage, preventive conservation, enhancement, community appropriation, artistic practices.

Introducción

La ciudad de Villa Dolores, Departamento de San Javier, provincia de Córdoba, forma parte de la región geográfica-natural del Valle de Traslasierras, ubicada al oeste de las Sierras Grandes y al este de las Sierras Occidentales. De riqueza natural, la zona desarrolla una intensa y pujante actividad turística y cultural. En ese entramado, la localidad de Villa Dolores se demarca, presentándose como centro comercial y de servicios del valle.

Entre las instituciones histórico-culturales de la ciudad, se encuentra el Museo de la Ciudad, que contiene una amplia exhibición de piezas arqueológicas, biológicas, geológicas, paleontológicas, históricas, artísticas, textiles, bienes de uso y maquinarias. Cuenta también con una exhibición en homenaje a las y los desaparecidos de la zona durante la última dictadura militar. El museo, de gestión municipal, fue creado en 1991 en el edificio del ex Mercado Municipal por el geólogo Marcelo Ferrer, con apoyo de la Junta Municipal de Historia y del municipio. Sus primeros años fueron exitosos en términos de públicos y puesta en escena, con un perfil regional y pedagógico. Según entrevistas realizadas a personas involucradas en el proyecto, originalmente se pensó como un museo de ciencias naturales, pero a partir de la donación de piezas históricas de la región y de un creciente interés en el área arqueológica, su perfil se fue ampliando. Marcelo Ferrer fue el único director que tuvo la institución hasta su muerte en 1992 y con su pareja, la bióloga Adelina Gazzia, organizaron parte de la colección primigenia, que fue creciendo a partir de donaciones por parte de la comunidad.

El edificio se estructura en una planta con muros divisores que habilitan tres espacios: recepción, sala principal y sala pequeña, en donde se exhiben de forma permanente todas las piezas, sin contar con área de reserva¹. Por su ubicación céntrica cercana a varias escuelas, mantiene un público diario de infancias, adolescencias, familias y, en menor medida, turistas que visitan la zona. Desde 1992 el museo no cuenta con una dirección o profesional a cargo que atienda sus necesidades específicas (conservación, investigación, comunicación) y depende de la Secretaría de Cultura y Turismo del Municipio de Villa Dolores.

¹ Estos espacios son fundamentales para los acervos y se conciben “al servicio de la conservación preventiva de las colecciones, pero también de su documentación, investigación y tratamiento, lo que le confiere un progresivo papel activo en la institución museística” (Delavenay, 2011, p. 8). Adaptar un área de reserva en el Museo de la Ciudad permitiría generar condiciones más adecuadas desde la conservación preventiva en la colección, además de recuperar espacios en las salas de exhibición para una exposición ordenada de sus piezas, actividades con la comunidad y muestras temporales.

Este heterogéneo acervo que posee el museo pelagra por múltiples factores; entre las amenazas más constantes en el tiempo se observa la ausencia de acciones de conservación y difusión. Así, las colecciones están expuestas de forma permanente a factores de deterioro por fuerzas físicas, valores de temperatura y humedad relativa incorrectos, luz excesiva, agentes contaminantes y vandalismo. Otro problema de gravedad es la disociación –en tanto pérdida de la información asociada a un objeto– que se presenta en la mayoría de las piezas: hay grupos enteros sin referencia alguna, superposición de cartelería que no logra comprenderse e identificación inadecuada. Esto afecta a la comunidad en general que no puede acceder a información correcta o fehaciente sobre estos bienes culturales, lo cual dificulta su apropiación y valoración.

Sobre la base de esta problemática, el proyecto “Conservación preventiva y desarrollo cultural regional: puesta en valor del Museo de la Ciudad, Villa Dolores, Córdoba, Argentina” que actualmente se lleva a cabo en el marco de la Maestría en Conservación de Bienes Culturales, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, y que cuenta con una beca de Iniciación de Maestría otorgada por la Secretaría de Ciencia y Tecnología en la convocatoria del año 2021, propuso realizar una *puesta en valor* del Museo de la Ciudad. El término *puesta en valor* es revisado por Jiménez Ramírez y Sainz Navarro (2011), a partir de la lectura de documentos internacionales –en particular las Normas de Quito (1967)– que lo definen como:

Las acciones tendientes a la habilitación de un bien para asignarle nuevos usos a partir de la identificación de las características que permitan su aprovechamiento. Esta habilitación incluye la transferencia de conocimientos sobre el bien de los especialistas al resto de la sociedad para coadyuvar a su disfrute (p.2).

El concepto es puesto en cuestión por los autores, en tanto proceso social de carácter verticalista, donde especialistas del campo de la conservación y restauración “transfieren” al resto de la sociedad formas –muchas veces canonizadas– sobre cómo apreciar o interpretar los bienes culturales (Jiménez Ramírez y Sainz Navarro, 2011). Desde esta perspectiva, el presente proyecto se pregunta por instancias más democráticas o participativas en el proceso de *puesta en valor*, conocimiento y revisión del Museo de la Ciudad, desde y con la comunidad. De esta manera, se propone el desarrollo y la difusión de estrategias integrales de conservación, que comiencen a mitigar el deterioro que sufren las piezas, así como la reconstrucción biográfica

del acervo. En este proceso, la lectura en clave artística de las colecciones y su historia puede habilitar nuevas interpretaciones, preguntas y usos sobre el espacio museo en tanto puesta en imagen y espacio sensible común (Desvallées y Mairesse, 2010).

En el desarrollo de estas instancias, se logró implementar un conjunto de acciones iniciales que, no obstante, resultan insuficientes dada la gravedad de la situación de la colección. Durante el primer año del proyecto, se avanzó en un diagnóstico detallado del espacio edilicio en general, de las condiciones de exhibición y del estado de situación de los diversos conjuntos de objetos que componen la colección patrimonial del museo. Para ello, se realizó un relevamiento general de las piezas mediante el mapeo y la sistematización por vitrinas, describiendo y enumerando los bienes expuestos y desde allí, se diagramó el análisis de riesgos identificando los agentes de deterioro que afectan el acervo.

Dada la cantidad y variedad de objetos expuestos, se decidió comenzar a inventariar las piezas arqueológicas, para registrarlas específicamente y realizar las consultas pertinentes a especialistas acerca de su estado de conservación, origen y posibles usos. Asimismo, se revisaron cartas, declaraciones, recomendaciones en relación al patrimonio mueble, inmaterial, arqueológico y cultural para contribuir a la elaboración de una ordenanza de protección de las instituciones histórico-culturales de la ciudad, que se presentó al municipio de forma conjunta con la Junta Municipal de Historia de la localidad. De forma paralela, se recuperó documentación relevante: dos modelos de inventarios, documentos de donaciones y ordenanzas vigentes, además de reconstruir los relatos de algunas personas que estuvieron involucradas en la creación de la institución.

Pero más allá de las acciones implementadas, la situación general del museo y la colección constituye un problema que superó presunciones iniciales; la mala condición general del espacio, la inadecuada exhibición de los objetos y la necesidad de preservar su integridad material ante los factores que están causando su deterioro requieren una intervención de otras proyecciones. En ese sentido, se propone avanzar en las líneas de acción derivadas del diagnóstico inicial y dar continuidad al trabajo que se ha comenzado y que ha suscitado interés de instituciones y actores sociales de la localidad: el desarrollo de estrategias integrales de conservación que permitan poner en valor el Museo de la Ciudad.



Imagen 1: Villanueva, C. (2022). Museo de la Ciudad. Villa Dolores, Córdoba, Argentina. Interior del museo.

Colecciones

Describir de forma más exhaustiva los grupos expositivos que contiene el Museo de la Ciudad da cuenta de la heterogeneidad y complejidad de este acervo. Si bien, de forma general, parte de estas piezas están organizadas por tipologías –arqueológica, paleontológica, geológica, biológica–, en los casi treinta años de funcionamiento del museo sin dirección o plan de gestión, estos sectores se fueron mezclando, alterando los recorridos.

En la actualidad, la exhibición está integrada por cantidad de especímenes biológicos taxidermizados y restos óseos: variedad de insectos, aves, anfibios, serpientes, y mamíferos, tanto autóctonos como provenientes de otras regiones. Entre las piezas arqueológicas hay morteros, conanas, vasijas y restos cerámicos, piedras para afilar, puntas de proyectil, boleadoras, fotografías de pictografías de la zona y una urna funeraria Huarpe. Además, hay en exhibición restos óseos humanos.

La colección geológica está compuesta por múltiples tipos de minerales: dioptrita, granato de epidoto, berilo con agua marina, cuarzo cristal, epidoto o piedra pistacita, selenita, fosfatos vanadatos, autunita fosfato, ilmenita, sulfato de calcio, vanadinita, wolframita, baritina, columbita, scheelita, tantalita, ópalo noble, anhidrita, calcedonia, geoda, cristal de roca, óxidos e hidróxidos, cuarzo lechoso, cuarzo ahumado, serpentina, fluorita, tremolita, albita, espodumena, halita, feldespato, pirofilita, malaquita, hematita, psilomelano, oligisto, cerusita, carbonato de sulfato, rodocrosita, cerusita, aragonito, corindón, niquelina, galena, turmalina, sulfuro de plomo y mica.

El área paleontológica presenta troncos petrificados, mejillones y ostras petrificadas, restos de conchillas/carbonato de calcio de piedra, tejidos óseos petrificados, un fémur de mastodonte y otro de gliptodonte, una piña solidificada, una roca con impronta de semilla samaropsis y de gangamopteris.

Hay también numerosos bienes de uso y maquinarias (algunas piezas con referencias, otras no) como máquinas de cortar cabello, cámaras fotográficas, artefactos domésticos de cocina, reproductores de música, afeitadoras, libros, frascos de perfume, elementos médicos, bicicletas, naipes, pinzas, hilos de costura, diversos *souvenirs*, objetos de laboratorio, copas, jarras, juegos de té, estatuillas, objetos tallados en madera, copas de trofeos, una brújula, una balanza, una pequeña pistola herrumbrosa, una lata de algún tipo de pegamento, una navaja afiladora de 1920, un paquete de cigarrillos. También tiene una colección de numismática.

Entre las piezas históricas de la región, se encuentra el traje y elementos de Timoteo Bustos (artista callejero de Villa Dolores) y un textil del Cura Brochero, las primeras imprentas de tipos móviles donadas por uno de los diarios de la localidad, fotografías y cartas escritas en homenaje a las y los desaparecidos de la última dictadura militar, una maqueta interactiva modelada por el director de la institución Marcelo Ferrer que representa el cordón montañoso de las Sierras

Grandes y las localidades de Traslasierras. Está también exhibida una obra en metal y papel del artista local Gustavo de La Cruz.

En la cantidad y variedad de piezas, se transparenta una estructura de museo-depósito, es decir, un espacio elástico en el que todo puede entrar y ser almacenado, un “gabinete de curiosidades” que responde a la reunión de objetos “curiosos”, que llaman la atención por su extrañeza o forma. Reflexionando sobre la naturaleza de las colecciones, Desvallées y Mairesse (2010) las definen como:

Un conjunto de objetos materiales e inmateriales (obras, artefactos, mentefactos, especímenes, documentos, archivos, testimonios, etc.) que un individuo o un establecimiento, estatal o privado, se han ocupado de reunir, clasificar, seleccionar y conservar en un contexto de seguridad para comunicarlo, por lo general, a un público más o menos amplio. Para constituir una verdadera colección es necesario que el agrupamiento de objetos forme un conjunto relativamente coherente y significativo (p. 26).

De acuerdo a esta definición, en el Museo de la Ciudad no podemos hablar de una colección, sino más bien de un conjunto de colecciones que responden a temporalidades, criterios e intenciones diversas. Este proceso tiene que ver con el rol fundamental de las donaciones por parte de la comunidad en la conformación del acervo, que puede observarse en el inventario inicial, así como en actas más recientes. No obstante, estos documentos no llevan un registro completo de las piezas que están actualmente en exhibición, es decir que las colecciones siguieron creciendo a partir de donaciones. En todos estos años sin políticas de gestión activas en relación a la institución, los ingresos por donaciones sucedieron sin ningún criterio de selección, sin importar su pertinencia en las colecciones preexistentes, el estado material de los objetos o el registro de su origen o historia. Esta sensación de arbitrariedad o crecimiento improvisado de las colecciones se refuerza por la convivencia de soluciones museográficas que resultaron de voluntades individuales ejecutadas en distintas épocas. Esto se observa en la infografía que acompaña las piezas, que conforma un tejido de soportes y tipografías variadas: letras y carteles de metal o modeladas en masilla por el único director de la institución Marcelo Ferrer, carteles impresos en papel, algunos escritos a mano, otros de tipo publicitario, placas de cerámica que indican comercios que donaron vitrinas o fondos. De forma paralela, hay cartelería y narrativas

que se fueron perdiendo, cubriendo a los objetos de misterio, sin contexto o relato para su lectura.

Hoy la exhibición es un palimpsesto de memorias individuales y colectivas exhibidas por voluntades singulares de comunicación que se fueron sumando, sin una intención expositiva clara sobre ese repertorio de signos que conforman las colecciones.



Imagen 2: Villanueva, C. (2022). Museo de la Ciudad. Villa Dolores, Córdoba, Argentina. Vitrinas de la colección biológica.

Deterioro material y conservación

Para abordar el deterioro material y las condiciones de exposición y almacenamiento de las colecciones descritas en el apartado anterior, se propone la conservación preventiva como estrategia de salvaguarda del patrimonio, en tanto “un método de trabajo sistemático para identificar, evaluar, detectar y controlar los riesgos de deterioro de los objetos, colecciones y, por extensión, cualquier bien cultural” (Herráez *et al.*, 2015, p. 3).

Según el análisis de riesgos (Antomarchi *et al.*, 2016) realizado sobre las colecciones que integran el Museo de la Ciudad, las posibilidades de pérdida del valor son extremas si las condiciones actuales de exhibición persisten. Este análisis arroja que, en el lapso de una década, una fracción significativa del valor del acervo se perderá de forma total. Esta situación deriva en la pérdida irreversible de bienes culturales y de identidades (UNESCO, 2001). En esta línea, es apremiante tratar aquellos riesgos acumulativos y constantes que afectan a las piezas desde hace tiempo, como el deterioro por luz, temperatura, humedad y agentes contaminantes que, por la estructura del museo de una sola planta y su poca aislación en cada uno de los niveles de envoltura (techo de chapa, numerosas ventanas, vitrinas rotas y objetos directamente expuestos sin aislación), constituyen un problema acuciante a resolver. Por su parte, la disociación tanto de las piezas como de la historia de la institución hace indispensable la tarea de recuperar información a partir de la actualización de los inventarios y entrevistas con los agentes involucrados, redescubriendo los sentidos iniciales y orígenes de las colecciones.

Una medida prioritaria a tomar es la creación de un espacio de reserva. Este espacio puede ser externo al museo –las dimensiones del terreno donde funciona la institución admiten otra construcción o adaptar una pequeña pieza que está en el patio trasero– permitiendo que las salas de exhibición del museo dispongan de mayor espacio para el desarrollo de sus funciones públicas. El diseño y la construcción de esta reserva concede la proyección de otras condiciones de control ambiental de las que posibilita la sala de exposiciones, que evitarían el deterioro por luz y radiación ultravioleta a partir de la planificación de una iluminación adecuada sin exceso de aberturas y la sectorización de un espacio que permita ordenar las piezas en inorgánicos (colección arqueológica) y orgánicos (colección biológica) –entre otras posibilidades–. De esta manera, se podría hacer un manejo más sectorizado que facilite el control de plagas y realizar una organización en estanterías con materiales apropiados (pintura epoxi o madera con acrílico látex) que eviten el deterioro por fuerzas físicas que está afectando algunas piezas, por su exposición desordenada.

Por su parte, el área expositiva del museo puede recuperar espacios para actividades con la comunidad, muestras temporales, rediseñar guiones curatoriales de acuerdo a cada colección y generar condiciones más adecuadas para la exhibición de las piezas desde la conservación preventiva. Para que esto último suceda, se deben realizar acondicionamientos edilicios. En relación al deterioro por luz, se pueden añadir cortinas y filtros polarizados con protección UV en las ventanas para controlar la entrada de luz exterior y no colocar piezas sensibles a la luz en las proximidades de estas ventanas. La medida ayuda también a moderar el calor que ingresa por estas aberturas. Para la iluminación artificial, se debe cambiar a led la iluminación general que hay en el centro de la sala y pensar en algunas zonas con iluminación más focalizada en vitrinas, con la intención de generar orientaciones significativas durante el recorrido de visitantes de acuerdo a un guión curatorial (Ruiz, 2016).

Realizar un plan de control medioambiental permitirá conocer los valores de temperatura y humedad relativa que afectan a la exposición y al edificio. Para realizar estas actividades de monitoreo en las salas –y posible área de reserva– es necesario gestionar la compra de un termohigrómetro para tener mayores certezas sobre los valores de humedad actuales y cómo llegar a un valor aconsejado (50% de humedad relativa y fluctuaciones entre el 10 % y el 15%).

Prácticas como el bloqueo de las filtraciones de agua que provienen del techo –esta medida previene también la entrada de otros agentes contaminantes– permitirán mitigar sus efectos negativos. Se deben revisar también los métodos de limpieza que lleva a cabo el personal del museo, evitando incorporar humedad y gestionando la compra de una aspiradora. Por otra parte, la institución exhibe algunas de las piezas sin protección, con visibles daños materiales por agentes contaminantes. De igual manera, hay vitrinas que presentan vidrios rotos, habilitando la acumulación de suciedad proveniente de polvo aerotransportado y de otros agentes contaminantes, el ataque de insectos y el vandalismo. Para que algunas de estas piezas puedan exhibirse de forma permanente, es necesario pensar formas cerradas de exposición –y/o rotación de estos bienes en exposiciones temporales a partir de la construcción de un área de reserva– ya que este sistema implica la protección contra prácticamente toda clase de agentes de deterioro. Las vitrinas –por la complejidad del control ambiental en el inmueble– deben estar selladas y disponer de sistemas pasivos de control de humedad (gel de sílice o algodón o fibra celulosa) que, como señala Toby (1997), “son particularmente útiles cuando prevalecen condiciones ambientales inadecuadas o incontrolables y en casos en que las fluctuaciones diarias de HR excedan los límites de tolerancia apropiados para los objetos exhibidos” (p. 4).

Disociaciones/Asociaciones

La disociación como factor de riesgo merece un desarrollo particular en el caso del Museo de la Ciudad. Esta ocasiona: “la pérdida de objetos, la pérdida de información sobre los objetos, y la pérdida de acceso del público a la información sobre los objetos” (Antomarchi *et al.*, 2016, p. 48). Las causas por las que esto sucede son múltiples: desde inventarios incompletos, extraviados o inexistentes; identificación errónea de las piezas; obsolescencia de *hardware* o *software* utilizados para almacenar y acceder a la información sobre el acervo; aglomeración en las condiciones de almacenamiento o exhibición; jubilación o retiro del personal del museo que tenga algún conocimiento exclusivo sobre la colección (Antomarchi *et al.*, 2016). Las causantes enumeradas hicieron que la disociación afecte y comprometa a grandes sectores de las colecciones del Museo de la Ciudad. Para comenzar a revertir esta situación, Georgina DeCarli (2008) recomienda: “establecer estrategias de detección de información, recolección de datos y sistema de registro, idealmente, un Inventario de Bienes Culturales” (p. 5). Así, se comenzó a realizar un inventario actualizado de la colección del Museo de la Ciudad, recuperando dos inventarios anteriores. Uno de ellos data del inicio del museo; algunas de las piezas expuestas conservan marcajes que coinciden con estos números de registro, lo que permite recuperar información sobre su origen. El segundo inventario es un documento que realizó de forma reciente la municipalidad y que releva los bienes por vitrina, sin retomar la información y enumeración particular del inventario inicial.

Por la cantidad y variedad de objetos expuestos, se comenzó, como se ha mencionado más arriba, con el registro del área arqueológica. Para ello, se diseñaron fichas de registro de acuerdo a los estándares mínimos de registro y conservación preventiva de colecciones arqueológicas y paleontológicas que elaboró el Consejo de Monumentos Nacionales de Chile (2018) y el Protocolo Descripción de Objetos Arqueológicos I y II, confeccionado por Romina Spano (2016a, 2016b) para el Ministerio de Cultura de la Nación. A partir del registro y la digitalización de las 152 piezas en piedra y cerámica, se realizaron interconsultas con especialistas del área, en relación a conservación, nomenclatura y posibles usos e historia de estos objetos: “averiguar cómo fueron hechos, para qué, o cómo fueron modificados por esa cultura en particular” (Rose, 1992, p. 3). La información reunida permite un monitoreo exhaustivo sobre cada pieza y datos más precisos sobre los orígenes de esta colección, además de constituir información para compartir con los públicos y material para elaborar guiones curatoriales. Al respecto, DeCarli

(2008) expone la importancia del acceso público a la información de un inventario digitalizado, ya que puede constituir:

un instrumento que posibilite ser utilizado como fuente de información por los diferentes sectores o actores sociales de la localidad para diversos propósitos que incidan en su nivel y calidad de vida. De este modo, su múltiple acceso coadyuvará más efectivamente a la preservación de los bienes culturales del patrimonio local, ya que solamente se puede proteger aquello que se conoce y es significativo para uno mismo y para su entorno (p. 6).



Imagen 3: Villanueva, C. (2022). Museo de la Ciudad. Villa Dolores, Córdoba, Argentina. Pieza de cerámica, colección arqueológica.

El procedimiento que comenzó con la colección arqueológica, continuará con las colecciones biológica y paleontológica.

Por otra parte, la disociación como agente de deterioro, no solo afecta a las piezas de las colecciones, sino a la institución de forma general: hay pérdida de información de acceso público sobre la historia del propio museo. Según entrevistas realizadas a personas que estuvieron involucradas en la planificación y el diseño del museo, hubo una fuerte participación ciudadana en sus inicios: el armado de las vitrinas fue realizado con materiales donados por comercios y vecinos de la zona, se mencionó una asociación de amigos que se reunía en el museo, así como el funcionamiento de un pequeño taller de restauración y el dictado de talleres de fotografía. El carácter comunitario en la conformación del acervo, puede leerse en el primer inventario del museo, en la cantidad de colecciones donadas por diversas personas. Ese entramado afectivo de participación no se mantuvo ni fomentó. En este contexto, es necesario pensar formas integrales de conservación y cuidado, que puedan mitigar el daño material de los objetos en sí y recuperar su capacidad de referencia y evocación a partir de perspectivas contemporáneas y comunitarias.

La creación del Museo de la Ciudad implicó voluntades de reunir y ordenar memorias culturales y ambientales de la región. Sectores de la colección biológica, geológica y paleontológica, así como la maqueta interactiva del cordón montañoso, que modeló el director de la institución Marcelo Ferrer, conforman un testimonio material de la diversidad y la riqueza natural del territorio y se inscribieron para advertir sobre la importancia del cuidado de grandes reservas de agua subterránea a nivel regional –a pesar de estas advertencias, actualmente el vertedero municipal funciona en una de las zonas que debían protegerse–. Hoy, estas piezas apenas evocan, sin activar los posibles significados y las resonancias ecológicas de vigencia contemporánea. También es preciso trabajar en la colección arqueológica de valor histórico y cultural para fomentar lecturas desde múltiples miradas. En esta línea, Desvallées y Mairesse (2010) establecen:

lo museal sirve para teorizar la manera en que una institución crea, por medio de la separación y la descontextualización, en suma, por la puesta en imagen, un espacio de presentación sensible “al margen de la realidad entera” (Sartre). Esto corresponde a una utopía, es decir, a un espacio totalmente imaginario, por cierto, simbólico, pero no necesariamente inmaterial (p. 50).

Repensar y revisar desde la actualidad y de forma comunitaria estas utopías y espacios imaginarios es una tarea vital en la puesta en valor de esta institución.

La disociación que sufre la colección y la institución museo en tanto espacio público común, puede mitigarse con asociaciones comunitarias e interdisciplinarias. Recuperar la biografía de las piezas y del museo a partir de consultas con especialistas del área y entrevistas con actores locales, con su posterior comunicación, puede habilitar nuevas miradas y preguntas a esos



SO DE LA CIUDAD DE VILLA DOLORES: esta ubicado en calle, RAMÓN J. CARCANO
151,
museo, fue creado por MARCELO FERRER, doctor en geología, de carácter
onal y didáctico contiene distintos sectores referidos a la minería, flo
, arqueología, paleontología e historia de la zona. se destaca la maque

Imagen 4: Villanueva, C. (2022). Museo de la Ciudad. Villa Dolores, Córdoba, Argentina. Imagen de archivo; inicios del museo.

objetos y a la propia historia de la institución. Por otra parte, el trabajo en interacción conjunta con instituciones referentes de la zona como el Archivo Municipal, la Biblioteca Municipal, el Museo Arqueológico e Histórico Ernesto Arrieta, el Parque Nacional Traslasierras, así como con su público más frecuente de niños y adolescencias puede ayudar a asociar y enriquecer nuevas lecturas y marcos de proyección para este patrimonio local. Sobre estas asociaciones y estrategias de activación patrimonial, DeCarli (2008) arroja algunas claves:

Debemos buscar un “nexo vital” que nos posibilite establecer este diálogo afectivo y significativo. Consideramos que esto es posible en la medida que –en el desarrollo de estas “experiencias”– la comunicación entre el museo y el público no se realice exclusivamente a través de los especialistas, intérpretes o actores contratados, sino que se integre a personas (de la comunidad) que posean una relación directa con la temática del museo y su contexto patrimonial (p. 9).

Ese nexo vital entre la comunidad y el museo puede ser la práctica artística como medio de lectura, reinterpretación e interpelación soberana sobre este patrimonio.

Imágenes/Imaginario

De las múltiples estrategias posibles para activar el patrimonio y fomentar la apropiación de la comunidad, en este artículo se propone leerlo en clave artística, ya que, como señala Luis Camnitzer (2012), la práctica artística como forma de expandir es una herramienta capaz de problematizar, ampliar, habitar y mover sentidos sobre lo que nos rodea, conformando una estrategia interesante para abordar los patrimonios. En la tarea de objetivar la colección del Museo de la Ciudad –en tanto se recupera información científica/histórica sobre la biografía de los objetos– es necesario, en un doble movimiento, hacer el ejercicio de subjetivarla, habilitando en el giro nuevas miradas y narrativas. En consonancia, García Canclini (1999) advierte: “así como el conocimiento científico no puede reflejar la vida, tampoco la restauración, ni la museografía, ni la difusión más contextualizada y didáctica lograrán abolir la distancia entre realidad y representación” (p. 33). Hacer consciente estas representaciones y puestas en escena desde lo museal da lugar a otras imágenes e imaginarios posibles sobre los acervos. En la actualidad, en el Museo de la Ciudad, los dispositivos de montaje y el resto de la cartelera –o

su ausencia– encapsulan en “otro” tiempo la colección, algo lejano, recortado del presente: “una memoria embalsamada” según Ticio Escobar (en Ramos, 2012, p. 104). Cruzar este patrimonio con lecturas contemporáneas situadas ayuda a evitar que quede expuesto como (un paréntesis cerrado) del pasado.

Los saberes artísticos comprenden recursos que pueden enriquecer desde el lenguaje visual los elementos museográficos –guión y diseño expositivo– así como revisar aspectos novedosos del acervo a partir de muestras temporales y actividades con la comunidad, en su “capacidad de anticipar, en otra clave imaginaria, otras dimensiones posibles” (Ramos, 2012, p. 115). El arte como recurso puede constituir una clave desde donde se puede revisar la misión del museo: su perfil regional y pedagógico. Baldasarre y Usubiaga (2021) señalan al respecto: “El conocimiento y accesibilidad del patrimonio son centrales para conservar las tradiciones, pero, sobre todo, para recrearlas desde la contemporaneidad e imaginar nuevas formas de vida, convivencia y bienestar” (p. 16).

La recuperación del museo a partir del trabajo con las imágenes abre juego a otros diálogos con las materialidades y los relatos que alberga la colección, vehiculando saberes y preguntas desde las comunidades que lo visitan. En palabras de García Canclini (1999), las imágenes pueden “definir de otro modo cómo se forma la experiencia histórica al relacionar el pasado con el presente, cómo encontramos y cambiamos el significado de nuestras vidas participando en procesos de reelaboración de los que podemos convertirnos en agentes activos” (p. 8).

Expandir desde lo sensible la colección –así como la posibilidad de trazar recorridos más amplios con el Museo Arqueológico e Histórico Ernesto Arrieta, la Biblioteca Municipal, el Parque Nacional Traslasierras y el Archivo Municipal– puede significar otras formas de habitar y compartir este patrimonio como paisaje cultural –“una interpretación histórica del territorio cuyo relato contribuye a su valoración y desarrollo” (Peralta y Zablosky, 2006, p. 2)– que pueden ubicar a Villa Dolores en otra posición sobre el entramado turístico-cultural del Valle de Traslasierras.



Imagen 5: Villanueva, C. (2022). Museo de la Ciudad. Villa Dolores, Córdoba, Argentina. Fragmento de la maqueta interactiva realizada por Marcelo Ferrer.

Consideraciones finales

El Museo de la Ciudad alberga parte de la memoria material e inmaterial de la ciudad de Villa Dolores. Si las condiciones actuales de exhibición persisten, se continuará perdiendo el valor de esta colección. Así, urge cambiar las problemáticas constantes que lo están afectando: el deterioro por luz, temperatura, humedad y agentes contaminantes desde una perspectiva de conservación preventiva.

Mitigar la disociación de la colección es una prioridad extrema. En este contexto, es de suma importancia el proceso de registro, inventariado y catalogación de los objetos, para facilitar su identificación, investigación y la revisión de una perspectiva biográfica de estas piezas y de la institución en sí. En lo que va de esta tarea, se observa una riqueza y potencia histórica-narrativa en el propio origen del museo y la colección.

Por otra parte, la donación de objetos registra un modo singular de participación ciudadana en relación a la institución y una conformación horizontal y heterogénea de la colección: lo cotidiano patrimonializado. En este punto, sería interesante recuperar la participación ciudadana a partir de narrativas y lecturas sobre los objetos que aloja el museo, en pos de “tratar de recuperar la identidad natural y cultural de los espacios regionales y nacionales a través de las imágenes y memorias colectivas” (DeCarli, 2008, p. 4).

La práctica artística como herramienta capaz de incluir nuevas miradas y narrativas sobre este patrimonio, tanto en muestras como en actividades culturales con la comunidad, puede constituir un tejido interesante para registrar estas memorias e imágenes sobre el acervo en cuestión.

Para finalizar, el momento de urgencia que atraviesa la institución puede ser una oportunidad para reactivar este patrimonio desde otras perspectivas. Los grandes desafíos de revitalización y puesta en valor comprenden no solo mitigar su deterioro físico, sino pensar estrategias que permitan su activación y valoración comunitaria, vital; como lo señala García Canclini (1999): “un patrimonio reformulado que considere sus usos sociales, no desde una mera actitud defensiva, de simple rescate, sino con una visión más compleja de cómo la sociedad se apropia de su historia, puede involucrar a nuevos sectores” (p. 33).

Bibliografía

- Antomarchi, C., Michalski, S. y Pedersoli, J. (2016). *Guía de gestión de riesgos para el patrimonio museológico*. ICCROM-CCI. <https://www.iccrom.org/es/resources/publications?keywords=gestion+riesgos>.
- Baldasarre, M. y Usubiaga, V. (2021). Los patrimonios son políticos o Tilcara como centro del mundo. *En Los patrimonios son políticos* (pp. 13-22). RGC Ediciones y Ministerio de Cultura de la Nación.
- Camnitzer, L. (2012). *La enseñanza del arte como fraude* [conferencia]. Museo de Arte de la Universidad Nacional de Bogotá. Colombia.
- Consejo de Monumentos Nacionales (2018). *Estándares mínimos de registro y conservación preventiva de colecciones arqueológicas y paleontológicas*. Gobierno de Chile.
- DeCarli, G. (2008). Innovación en museos: museo y comunidad en la oferta al turismo cultural. *Rotur/Revista de Ocio y Turismo*, 1. <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/7679>.
- Delavenay, A. H. (2011). De almacén a centro de conservación de colecciones. *ICOM CE Digital: Revista del Comité Español de ICOM*, 3.
- Desvallées, A. y Mairesse, F. (Eds.) (2010). *Conceptos claves de Museología*. Armand Colin.
- García Canclini, N. (1999). *Los usos sociales del patrimonio cultural*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.
- Herráez, J., Cirujano, C., Durán, D., Arenas, J. y Fernández, D. (2015). *Fundamentos de conservación preventiva*. Instituto del Patrimonio Cultural de España.
- Jiménez Ramírez, M. B. y Sainz Navarro, M. (2011). ¿Quién hace al patrimonio?: Su valoración y uso desde la perspectiva del campo de poder. *Intervención* (3), 14-21. <https://www.scielo.org.mx/pdf/inter/v2n3/v2n3a3.pdf>.
- Peralta J. y Zablosky, C. (2006). La red de museos como recurso para el desarrollo local. En N. Goytía (Ed.), *Cuando el patrimonio se convierte en fuente de revitalización: el caso del norte cordobés* (pp. 157-189). Imprenta FAUD, Universidad Nacional de Córdoba.

- Ramos, J. (2012). Los tiempos múltiples: conversación con Ticio Escobar. *Caracol*, 4, pp. 96-127.
- Rose, C. (1992). *Asociación para la Conservación del Patrimonio Cultural de las Américas*. Boletín 3:2. <https://apoyonline.org/wpcontent/uploads/2015/11/1992-Bolet%C3%ADn-3-2.pdf>.
- Ruiz, B. L. (2016). *Propuesta de iluminación museográfica Museo Lukas*. [Tesis de grado]. https://diseno.uc.cl/memorias/pdf/memoria_dno_uc_2016_1_LOPEZ_RUIZ_B.pdf
- Spano, R. C. (2016a). *Protocolo descripción de objetos arqueológicos I, Lítico*. Ministerio de Cultura, Presidencia de la Nación. CONAR.
- Spano, R. C. (2016b). *Protocolo descripción de objetos arqueológicos II, Cerámica*. Ministerio de Cultura, Presidencia de la Nación. CONAR.
- Toby, R. (1997). Elección del Formato de La Exposición. *Asociación para la Conservación del Patrimonio Cultural de las Américas*. Boletín 7:1. <https://apoyonline.org/wp-content/uploads/2015/11/1997-Bolet%C3%ADn-7-1.pdf>.
- UNESCO (2001). *Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de Expresiones Culturales*. Documentos Fundamentales para el Patrimonio Cultural. Instituto Nacional de Cultura.

Cómo citar este artículo:

Villanueva, C. (2023). Estrategias integrales de conservación: puesta en valor del Museo de la Ciudad, Villa Dolores, Córdoba, Argentina. *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41683>.

AVANCE

—

2023