

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° 33, 2024
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances>



unc



artes
editorial



CePIA

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.



unc



artes
editorial



AVANCES

AVANCES 33 / 2024

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 Sagasetta - 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.
- Téc. 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

DIRECTORA EDFA: Lic. Carina Cagnolo

Comité de Referato #33

- Dr. Mauro Alegret - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Dra. Bibiana Anguio - Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de las Artes, Argentina.
- Lic. Adriana Beatriz Armando - Universidad Nacional de Rosario, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Argentina.
- Dra. Mabel Brizuela - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Argentina.
- Dra. Jimena Castillo - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Argentina.
- Dr. Marcelo Comandú - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Dra. 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.
- Dra. Viviana Fernández - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Lic. Graciela Frega - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Dr. Pablo Martín Freiberg - Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Musicales y Sonoras, Argentina.
- Dra. Lucrecia Greco - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Argentina.
- Mgter. Celina Hafford - Consejo Internacional de Museos (ICOM) / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. Cecilia Irazusta - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Mgter. Pedro Klimovsky - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Dr. Ezequiel Lozano - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad de Buenos Aires, Argentina.

- Dra. María Elena Lucero - Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Argentina.
- Esp. Celia Marcó del Pont - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Dra. Daniela Martín - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Mgter. Soledad Martínez - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Dr. Marcelo Nusenovich - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Dr. Hugo Peschiutta - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Argentina.
- Mgter. María Cristina Rocca - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Mgter. Carolina Romano - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.
- Mgter. Pedro Sorrentino - Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Argentina.

011 EDITORIAL #33

ARTÍCULOS

- 019 LA CONSTRUCCIÓN DE LA MATERNIDAD EN LA SERIALIDAD CONTEMPORÁNEA: EL CASO DE THE HANDMAID'S TALE (HULU, 2017)
Constanza Aguirre y Antonella Golfieri
- 037 ANOTACIONES SOBRE UN TEXTO CAMINO (CANTADO Y HABLADO POR CAÍSTULO, ESCUCHADO/TRANSCRIPTO POR DANI ZELKO)
María Soledad Boero
- 055 ¿SUEÑA DALL-E CON BECERROS ELÉCTRICOS? EL ARTE EN LA ÉPOCA DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL
Silvina Carnero
- 075 APROXIMACIONES AL LUGAR DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN LA SOCIOLOGÍA Y LA ANTROPOLOGÍA DE LAS ARTES LATINOAMERICANAS
María del Mar Castillo
- 093 REPLANTEANDO LAS OBRAS ABIERTAS DESDE LA PERFORMANCE MUSICAL: UNA INTERPRETACIÓN MÁS ALLÁ DE LA REPRODUCCIÓN
Paloma Castro Pavez
- 107 ARTE, POLÍTICA Y PROVOCACIÓN: ENTRE EL ENCIERRO Y LA ENCERRONA
Julieta Cebollada
- 125 ANÁLISIS DE PROCESO SOBRE NUESTRO VADEMÉCUM: LA CONVERSACIÓN Y LO SINGULAR EN LA CREACIÓN GRUPAL
Carolina Cismondi
- 151 BAILAR COMUNIDAD PARA IMAGINAR OTROS MUNDOS: LAS DANZAS POPULARES EN INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN LA CIUDAD DE CÓRDOBA
Guadalupe Díaz-Sardoy

- 169 NATIVA: EXPLORACIONES SOBRE PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS EN PATAGONIA Y EL LIBRO DE ARTISTA
Ornella Fasanelli
- 189 MODO(S) DE EXISTENCIA DE LA DANZA
Adrián Maximiliano Ferreyra
- 207 COLECCIONISMO Y ALEGORÍA EN EL TEATRO DE MAURICIO KARTUN Y RICARDO BARTÍS
Sandra Ferreyra
- 221 CINE DOCUMENTAL, ESPACIO BIOGRÁFICO Y DISCURSO POLÍTICO: UNA LECTURA DE ¿QUÉ QUEREMOS HACER? DE LES JÓVENES
Nerina Filipelli y Pablo Daniel Sánchez Ceci
- 241 EL INCONTROLABLE CUERPO FEMENINO. FIGURAS MODERNAS EN EL UNIPERSONAL PLATENSE BAJO UN SOL DE SÍLICE
María Guimarey
- 257 LA CONVERSIÓN DE UN SANTO: UNA APROXIMACIÓN A LA BIOGRAFÍA CULTURAL DE UNA PINTURA DE CABALLETE
Florencia A. Iribarne-Lucato, Damasia Gallegos, Lucas Gheco y Fernando Marte
- 279 ITINERARIOS PSICOAFECTIVOS Y RELATOS VIVENCIALES SOBRE LA PANDEMIA: LAS ARTES COMO MEDIO DE EXPERIENCIA
Diana I. Luque Sánchez
- 297 $I+I=3$ G.E. MARX VIGO, UNA TERCERA MENTE
Alicia M. Madoery
- 315 PENSANDO LA ARCILLA CON EL CUERPO: EL PENSAMIENTO METAFÓRICO MULTIMODAL EN UN TALLER DE CERÁMICA
Carolina M. Mahler y Alejandra Perié

- 333** CARLOS GIAMBIAGI, CRÍTICO DE ARTE: AFINIDADES, POSICIONAMIENTOS ANTAGÓNICOS Y RELACIÓN CON EL CAMPO ARTÍSTICO ARGENTINO EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX
Nicolás Miranda
- 355** LAS TRES ERAS DE LA ICONOCLASIA: GESTOS, PROCEDIMIENTOS Y PANTALLAS CONTRA LAS IMÁGENES
Manuel Molina y Eugenia Roldán
- 375** COMPLEJIDADES Y PRÉSTAMOS ENTRE EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS
Claudia A. Pelera
- 391** CONCEPCIONES ESCÉNICAS DE LO PRECARIO: METÁFORAS PARA LIDIAR CON LA EXTRAÑEZA DE UN MUNDO COMPLEJO
Carla Pessolano
- 403** LOS BOCETOS DE ANTONIO ALICE. CONMEMORACIONES Y USOS DEL PASADO. SANTA FE 1943 - 1944
Juan Bautista Walpen

Editorial #33

Equipo editorial

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

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/aufd9qa4p>

En este número de *Avances* se publica una selección de los trabajos presentados en las XXVI Jornadas de Investigación en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, realizadas en el Centro de Producción e Investigación en Artes los días 6, 7 y 8 de septiembre de 2023.

Los veintidós artículos que incluye esta edición fueron evaluados y recomendados por el Comité de Referato conformado a tal efecto. En su mayoría provienen de investigaciones acreditadas por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SeCyT), y se desarrollan en distintos centros de investigación y universidades de Argentina: Universidad de las Artes (UNA), Universidad de Buenos Aires (UBA), Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS), Universidad Nacional del Litoral (UNL), Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Universidad Nacional de Quilmes (UNQ), Universidad Nacional de Rosario (UNR), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), y Universidad Provincial de Córdoba (UPC). Asimismo, dos de ellos proceden de universidades extranjeras: uno de la Universidad de Chile (UCHile) y otro de la Universidad de Zaragoza (UZ) de España.

Como en otras oportunidades, introducimos los trabajos publicados a partir de ejes que nos permiten establecer algunas

conexiones en torno a las cronologías, las temáticas, los abordajes, las metodologías y los interrogantes a los que atienden.

Un primer grupo de tres trabajos aborda el análisis de prácticas artísticas que tuvieron lugar en distintas ciudades de nuestro país durante las décadas de 1960 y 1970 y que conjugaron la experimentación con diferentes lenguajes visuales y sonoros, *performance* y arte correo como estrategias poéticas y acciones políticas, generando no solo la expansión de los modos artísticos, sino también la crítica a la institución arte y la resistencia a la censura.

“Complejidades y préstamos entre experiencias artísticas” de la Mgter. Claudia A. Pelera (UBA) estudia los cruces de expresiones en el campo de las artes visuales que artistas argentinos realizaron a partir de la poesía visual y su extensión hacia lo sonoro. La autora considera la inscripción del sonido en la poesía visual como un antecedente del arte sonoro, y a ambas como parte de un proceso de hibridación propio del arte contemporáneo.

En “Arte, política y provocación: entre *El encierro* y *La encerrona*”, la Prof. y Lic. Julieta Cebollada (UNR) relaciona experiencias realizadas en las ciudades de Rosario y Córdoba en el contexto sociopolítico de finales de los 60. *El encierro* de 1968 y *La encerrona* de 1966, respectivamente, analizadas como *performances*, implicaron una forma de desmaterialización del arte y una acción política que, al involucrar los cuerpos del público, provocó reacciones y el corrimiento del espectador de su lugar contemplativo, a la vez que manifestaron un rechazo a las instituciones y los circuitos artísticos tradicionales.

La Dra. Alicia M. Madoery (UPC) analiza en “1+1=3 G.E. Marx Vigo, una tercera mente” el devenir del arte correo, en el contexto de la dictadura cívico-militar en Argentina, que se convierte en una estrategia de resistencia frente al despliegue del terrorismo de Estado. En particular, considera la firma conjunta de los artistas Edgardo Antonio Vigo y Graciela Gutiérrez Marx y las redes donde ambos participaban. La autora retoma la idea de una *tercera mente*, de Vittore Baroni, que le permite pensar en un desdoblamiento de las subjetividades de estos artistas para intentar, desde la acción de un *alter ego*, transitar el trauma y denunciar el horror.

Otros dos textos se pueden articular en torno a las formas de relación que se establecen desde el presente con procesos del pasado. Estas relaciones mediadas por las obras, su gestión, su conservación, exhibición e interpretación aportan a una comprensión del patrimonio en calidad de construcción dinámica.

En “Los bocetos de Antonio Alice. Conmemoraciones y usos del pasado. Santa Fe 1943-1944”, el Prof. Juan Bautista Walpen (UNL) analiza la articulación entre la muestra “La sala de la Constitución” realizada en 1943 en el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, que conmemora la jura de la Constitución argentina sancionada en Santa Fe el 1 de mayo de 1853, y la trama política de la Santa Fe de las décadas del 1930 y 1940. El autor expone los diferentes intereses en torno a las obras del pintor Alice, cuya adquisición por parte del museo ha contribuido a definir políticas expositivas y patrimoniales en el presente.

Vinculado a la conservación del patrimonio, “La conversión de un santo: una aproximación a la biografía cultural de una pintura de caballete” del equipo conformado por la Lic. Florencia A. Iribarne-Lucato (UNSAM), la Mgter. Damasia Gallegos (UNSAM), el Dr. Lucas Gheco (CONICET) y el Dr. Fernando Marte (UNSAM) presenta la investigación de una pintura de caballete de estilo barroco que ingresó al Centro de Restauración TAREA (EayP, UNSAM) en el año 2019. A partir del análisis de los aspectos materiales e iconográficos de la obra mediante estudios organolépticos macroscópicos, estudios fisicoquímicos y de fuentes documentales, se produjo un acercamiento a distintos episodios biográficos y se identificaron técnicas de ejecución y elementos originales, más adiciones posteriores que pusieron en tensión la atribución iconográfica inicial de la pieza, aportando un cambio de interpretación sobre ella.

El siguiente eje convoca dos trabajos que analizan la producción de personalidades notables de las artes visuales y el teatro argentino que se desenvuelven en distintos momentos del siglo XX. El enfoque propuesto por ambos autores revela aspectos particulares de los modos de producción de estos artistas en relación con la crítica de arte, en un caso, y la historia de la cultura argentina, en el otro.

En este sentido, “Carlos Giambiagi, crítico de arte: afinidades, posicionamientos antagónicos y relación con el campo artístico argentino en las primeras décadas del siglo XX” del Lic. Nicolás Miranda (UNSAM) aborda las ideas estéticas y los posicionamientos del artista mediante la revisión de su labor ensayística y periodística desde una perspectiva historiográfica, aportando a la comprensión del ejercicio de la crítica de arte y, por su intermedio, de las dinámicas del campo artístico de ese período.

En “Coleccionismo y alegoría en el teatro de Mauricio Kartun y Ricardo Bartís”, la Dra. Sandra Ferreyra (UNGS) analiza y compara ambos autores/directores aplicando los conceptos benjaminianos del coleccionista y del alegorista, respectivamente, para brindar una mirada

reflexiva sobre el pensamiento y la dramaturgia que sus obras produjeron en la última década del siglo XX.

Tres artículos reflexionan sobre la danza desde abordajes filosóficos, sociológicos y antropológicos, formulando preguntas y ensayando categorías de análisis para iluminar no solo al campo epistemológico de la disciplina, sino también al estudio de casos locales y regionales desde una posición latinoamericana.

Así, el Lic. Adrián Maximiliano Ferreyra (UPC), en su trabajo “Modo(s) de existencia de la danza”, revisa algunas perspectivas que considera insuficientes para dar cuenta de dichos modos y propone considerar la noción de *existencia virtual* de una ontología móvil, recurriendo a la filosofía de Étienne Souriau, que ofrece elementos indicativos de cómo se pueden ver y hacer ver las formas de existencia débiles, aunque plenas de potencia, de la danza.

“Aproximaciones al lugar de la danza contemporánea en la sociología y la antropología de las artes latinoamericanas” contiene las preguntas de la Prof. y Lic. María del Mar Castillo (UNC, UNQ) acerca de las herramientas teóricas para investigar la danza actual desde una perspectiva latinoamericana. Luego de analizar el estado de la cuestión, la autora recupera la hipótesis de Acuña Delgado, quien estudia veintinueve danzas de la comunidad yu'pa de la Sierra de Perijáal del noroeste de Venezuela, concibiéndolas como un texto que vehiculiza significados de la vida social e individual con relación al territorio.

Esta aproximación de danza y territorio dialoga con el artículo de la Prof. y Lic. Guadalupe Díaz-Sardoy (UNC), titulado “Bailar comunidad para imaginar otros mundos: las danzas populares en intervenciones artísticas en la ciudad de Córdoba”, en el que describe la intervención “Somos el monte que marcha” realizada entre 2016 y 2021 en la ciudad de Córdoba. Su planteo incluye una historización inicial del surgimiento de la danza folclórica y sus modos de enseñanza, y un rescate del concepto de *communitas* de Víctor Turner para mostrar cómo se generaba un estado corporal y de conciencia colectivos a través del movimiento de la danza comunitaria.

Dos trabajos discurren acerca de la relación de las personas con las imágenes digitales en la actualidad, cruzando con el arte, la omnipresencia de lo visual y las pantallas en la vida cotidiana, en un caso, y la inteligencia artificial, en otro.

En el artículo “Las tres eras de la iconoclasia: gestos, procedimientos y *pantallas* contra las imágenes”, el Dr. Manuel Molina (UNC, CONICET) y la Dra. Eugenia Roldán (UNC,

CONICET) caracterizan el régimen escópico actual como *pantallacéntrico* y proponen pensar el surgimiento de la iconoclasia como acción crítica posible. Para ello, revisan diferentes movimientos en la historia del arte y la cultura y elaboran una periodización basada en las eras de la imagen de José Luis Brea.

En “¿Sueña DALL-E con becerros eléctricos? El arte en la época de la inteligencia artificial”, la Lic. Silvina Carnero (UBA) analiza el impacto del uso de la inteligencia artificial en el campo de la producción artística a través del relevamiento de conceptos y categorías de orden estético y filosófico, planteando la necesidad de generar otros abordajes para dar cuenta de esta problemática que pone en cuestión la centralidad de lo humano, en general, y de lo humano en la creación artística, en particular.

Otro conjunto de textos estudia producciones provenientes del campo de las artes escénicas y cinematográficas cuyos abordajes buscan problematizar las construcciones discursivas de la “mujer” y la identidad de la agrupación “Les jóvenes” desde una perspectiva de género y una mirada socio-semiótica-política, respectivamente.

La Dra. María Guimarey (UNLP-CONICET), en el artículo “El incontrolable cuerpo femenino. Figuras modernas en el unipersonal platense *Bajo un sol de sílice*”, examina esta obra presentada en el “Festival de la Mujer” de la Comedia Municipal de La Plata en 2017. La autora considera necesario desarticular las configuraciones de poder ocultas en el supuesto de que “ser mujer” es un dato *a priori* ligado a la genitalidad. Advierte, asimismo, la falta de explicitación del sentido y el alcance de la convocatoria del festival y analiza las operaciones de reificación y (re)producción de las ideas asociadas de mujer-cuerpo-naturaleza en la obra teatral.

En el caso de “La construcción de la maternidad en la serialidad contemporánea: el caso de *The Handmaid’s Tale* (HULU, 2017)”, las licenciadas Constanza Aguirre (UNC, CONICET) y María Antonella Golfieri (UNC) indagan cómo esta serie norteamericana, al poner en escena imágenes de las mujeres asociadas a roles estereotipados fundados por el sistema heterosexual dominante y cuestionados por los feminismos, activan un espacio de debate en torno la maternidad en la contemporaneidad.

Por su parte, la Lic. Nerina Filippelli (UNC) y el Lic. Pablo Daniel Sánchez Ceci (UNC), en “Cine documental, espacio biográfico y discurso político: Una lectura de *¿Qué queremos hacer?* de Les Jóvenes”, analizan la película documental *¿Qué queremos hacer?*, producida por esta agrupación política en 2021, planteando como hipótesis la construcción de una identidad en

la oposición juventud-adultocentrismo, donde la subordinación de la primera es explicada con relación al proceso de la pandemia y la acción de actores económicos concentrados.

El trauma de la pandemia de 2020 y 2021 es abordado en otros dos artículos que ponen en relación diferentes vivencias personales acaecidas en entornos rurales y urbanos, con procedimientos creativos cooperativos que conectan el arte con la vida.

El artículo “Anotaciones sobre *Un texto camino* (cantado y hablado por Caístulo, escuchado/transcripto por Dani Zelko)”, de la Dra. María Soledad Boero (UNC), presenta la experiencia límite de Caístulo, habitante de una comunidad wichi del Gran Chaco, situada en la frontera entre Argentina, Bolivia y Paraguay, quien permaneció en coma varias horas en el monte y al despertarse comenzó a cantar en *wichí ihämtes* ciertos mensajes. La autora se pregunta sobre el testimonio de ese *texto camino* y reflexiona acerca de su traducción a partir del encuentro, la escucha y la transcripción.

“Itinerarios psicoafectivos y relatos vivenciales sobre la pandemia: las artes como medio de experiencia” de Diana I. Luque Sánchez (UZ) expone un estudio desarrollado con artistas y ciudadanos/as de distintas procedencias y edades en las ciudades de Córdoba (Argentina) y Madrid (España). La autora explicita las estrategias y metodologías puestas en juego en la elaboración de itinerarios psicoafectivos personales a partir de las rutinas realizadas durante el confinamiento.

El último eje que formulamos reúne cinco trabajos que reflexionan en torno a las metodologías del proceso y la práctica creativa, su relación con la teoría y el cuerpo, las formas de organización y circulación de saberes y los modos colectivos e individuales de producción, en diversos campos: artes escénicas, interpretación musical, artes plásticas y visuales.

En el artículo “Análisis de proceso sobre *Nuestro vademécum*: la conversación y lo singular en la creación grupal”, la Lic. Carolina Cismondi (UNC) estudia la obra *Nuestro vademécum* del grupo Delincuentes Comunes de la escena cordobesa contemporánea, desde la perspectiva de la crítica genética y de la filosofía de la praxis. Desde el lugar de investigadora-participante, la autora analiza la conversación como procedimiento de creación y el desarrollo de lo singular en la grupalidad.

La Dra. Carla Pessolano (UNA, CONICET), en su texto “Concepciones escénicas de lo precario: metáforas para lidiar con la extrañeza de un mundo complejo”, señala la recurrencia

de metáforas en las expresiones de creadoras y creadores escénicos del campo teatral de Buenos Aires y propone inventariar este lenguaje en común que refiere a concepciones de actuación específicas y situadas

Una problematización de ciertas definiciones de interpretación musical dominantes en la musicología se encuentra desplegada en el trabajo de la Lic. Paloma Castro Pavez (UCHile). En ese sentido, “Replanteando las obras abiertas desde la *performance* musical: una interpretación más allá de la reproducción” propone un abordaje centrado en el rol activo en los procesos de creación artística. Para ello, la autora examina y pone en diálogo las nociones de *obra abierta* de Umberto Eco y de *paradigma de la reproducción*, desarrollada por Nicholas Cook, que le posibilitan pensar la interpretación desde su dimensión escénica y fenomenológica, así como poner en valor el papel del intérprete/*performer*.

En el artículo de la Lic. Carolina M. Mahler (UPC) y la Dra. Alejandra Perié (UNC) titulado “Pensando la arcilla con el cuerpo: el pensamiento metafórico multimodal en un taller de cerámica”, las investigadoras exploran diferentes procesos llevados a cabo por productores de arte, artesanía y diseño en el contexto de un taller de cerámica. Sostienen que a partir de un enfoque *multimodal* emergen metáforas en las consignas, en la práctica y en la elaboración conceptual que contribuyen a la construcción y circulación de significados situados.

En esa línea de la exploración de las prácticas artísticas, la Lic. Ornella Fasanelli (UNLP) presenta, en “*Nativa: Exploraciones sobre prácticas artísticas contemporáneas en Patagonia y el libro de artista*”, una publicación colectiva elaborada por artistas locales que la autora sitúa en el margen y lo fronterizo. Por un lado, pone en cuestión categorías estereotipadas con relación al imaginario, el territorio y la identidad del sur patagónico. Por otro, pone en tensión lo disciplinar cruzando prácticas del libro de artista y la revista de arte, prácticas de archivo, de diseño editorial y gestión cultural.

Para concluir esta presentación, queremos agradecer especialmente a los y las autores/as y al Comité de Referato por sus valiosas colaboraciones que contribuyen a la producción de conocimiento en el campo de las artes y a la ampliación de sus formas de investigación, así como a la difusión y el intercambio de los estudios artísticos especializados y su interrelación con otras disciplinas.

La construcción de la maternidad en la serialidad contemporánea: el caso de *The Handmaid's Tale* (HULU, 2017)

The construction of motherhood in contemporary series: the case of The Handmaid's Tale (HULU, 2017)

Constanza Aguirre

Universidad Nacional de Córdoba
Instituto de Humanidades
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Córdoba, Argentina

constanza.milagros.aguirre@mi.unc.edu.ar

Antonella Golfieri

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Córdoba, Argentina

maria.golfieri.madriaga@mi.unc.edu.ar

<https://orcid.org/0009-0008-7525-4781>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/r195m1kah>

Resumen

En esta ponencia, nos proponemos hacer un estudio de series contemporáneas con perspectiva feminista. Analizaremos la construcción de la imagen de la mujer a partir del abordaje de la maternidad en la serie *The Handmaid's Tale* (HULU, 2017). El concepto de maternidad es un eje fundamental de la construcción de la mujer en el audiovisual y los feminismos la entienden como un mandato clave por el cual el sistema sexo-género heterosexual hegemónico distingue de manera arbitraria los roles y las prácticas sexuales que socialmente se atribuyen a los géneros masculino y femenino como atributos naturales (Preciado, 2011). Proponemos que esta serie, en inglés, con actrices y actores consagrados en la industria cinematográfica norteamericana y distribuida por plataformas de gran alcance (HULU, Paramount, Flow), construye imágenes de mujeres que recuperan y escenifican roles de género estereotipados que la agenda feminista señala como lugares comunes a revisar y criticar. Estos personajes encarnan distintos modos de entender y practicar la maternidad que conviven (no sin contradicciones) en nuestra época y que implican debates tanto fuera como dentro de los feminismos, de modo que las series pueden llegar a constituir un espacio de canalización y vehiculización de estos debates.

Palabras clave

maternidad, series, feminismos, *The Handmaid's Tale*

Abstract

In this paper, we study contemporary series with a feminist perspective. We will analyze the construction of the image of women based on the development of motherhood in *The Handmaid's Tale* (HULU, 2017). The concept of motherhood is a fundamental axis of the construction of women in the audiovisual. Feminisms understand it as a mandate by which the hegemonic heterosexual sex-gender system arbitrarily distinguishes the sexual roles and practices that are socially attributed to the male and female genders as natural attributes (Preciado, 2011). We propose that this series, in English, with acclaimed actresses and actors in the American film industry and distributed by powerful platforms (HULU, Paramount, Flow), constructs images of women who stage stereotypical gender roles that the feminist agenda points out as commonplaces to be reviewed and criticized. These characters embody different ways of understanding and practicing motherhood that coexist (not without contradictions) in our time and that involve debates both outside and inside feminisms, so that the series can become a space for channeling and vehiculating these debates.

Key words

motherhood, series, feminism, *The Handmaid's Tale*

Introducción¹

Los estudios de género se han convertido en una perspectiva clave para analizar los nuevos modelos realizativos en el audiovisual y los nuevos contenidos producidos por diversas plataformas de video a demanda. Este artículo propone revisar la construcción de la imagen de la mujer en el escenario social, político y cultural representado en *The Handmaid's Tale* (HULU, 2017) y cómo esta construcción recupera y escenifica roles de género estereotipados que la agenda de los feminismos (especialmente los del norte global desde lo que se conoce como la “segunda ola del feminismo” en adelante)² señala como lugares comunes a revisar y criticar. Para ello, tomaremos el concepto de *maternidad* como eje y analizaremos ciertos aspectos formales y discursivos de la serie.

The Handmaid's Tale fue creada por Bruce Miller como adaptación de la novela homónima de Margaret Atwood y se estrenó en el año 2017; fue distribuida por la plataforma HULU, aunque en Latinoamérica fue emitida por Paramount Network. En esta serie seguimos al personaje de June Osborne/Offred (Elisabeth Moss) a través de sus peripecias y de sus intentos por escapar de la República de Gilead, territorio ficticio que representa un Estados Unidos distópico que ha sido tomado por un grupo de teócratas fundamentalistas que instalan un sistema de castas por el cual se eliminan los derechos de las mujeres y las diversidades son exterminadas.

Si revisamos un poco el contexto de su producción, podemos pensar que el estreno de *The Handmaid's Tale* serie (2017) responde al establecimiento en Estados Unidos de la derecha radical más conservadora como administración del país con Trump como su presidente, de la misma manera que *The Handmaid's Tale* novela respondía en 1985 al discurso ultraconservador y religioso de la administración Reagan en plena Guerra Fría y crisis financiera. Ambas campañas

1 Esta ponencia es una versión acotada de un artículo co-escrito por las mismas autoras, enviado para evaluación a una revista indexada. En tal artículo desarrollamos el análisis de la misma serie y de otras dos: *Mrs. America* (FX-HULU, 2020) y *Top of the Lake* (BBC Two, 2013). En esta presentación decidimos profundizar en *The Handmaid's Tale* y elaborar discusiones que quedaron pendientes en el artículo mencionado, para luego hacer corpus con otras series.

2 Por razones de extensión y pertinencia, en este artículo no profundizaremos en las discusiones acerca de los distintos movimientos feministas e hitos que marcan el pasaje de uno al otro. En adelante, nos referiremos a “feminismos” en plural asumiendo que existen ciertos acuerdos en torno al concepto de “maternidad como mandato social y cultural” en los discursos feministas de lo que Suárez Tomé (2019) define como “segunda y tercera olas norteamericanas” y “cuarta y quinta etapas latinoamericanas” de los movimientos feministas. Para una definición del concepto de “olas” en el feminismo, qué territorios contempla y los hitos que marcan cada una de ellas, ver: <https://ecofeminita.com/en-que-ola-estamos/?v=5b61a1b298a0>.

y sus subsiguientes mandatos estuvieron marcados por un fuerte regreso a los valores morales tradicionales y el furor de discursos antifeministas y antiaborto (justificados desde una lógica religiosa y biologicista), acompañados por un consecuente refuerzo del discurso supremacista blanco, antiterrorista y proarmamentista.

Así, tanto la novela como la serie recuperan distintos hechos de la historia presentes en la memoria colectiva de Occidente —como el programa Lebensborn de la SS durante la Segunda Guerra Mundial y el robo de bebés en Argentina por parte de los militares en la dictadura cívico-militar de 1976 a 1983, entre otros— para poner en evidencia cuestiones que son nodales para las históricas luchas feministas y de los colectivos LGTBIQ+: los derechos de las mujeres y disidencias sexuales como conquistas alcanzadas por medio de la lucha y la organización; el derecho a decidir sobre el propio cuerpo; la idealización y la moralización de la idea de virginidad y castidad como dispositivo de control y garante de la prohibición del sexo con fines no reproductivos, basada en el mandato religioso y biologicista de la mujer como madre.

Entendemos que las series, al igual que cualquier obra de ficción, pueden llegar a constituir un espacio de canalización y vehiculización de debates políticos, sociales y culturales, donde es posible visibilizar las contradicciones para lograr acuerdos superadores. Es por ello que elegimos para este artículo analizar una serie que se nos presenta como una producción con actrices y actores consagradxs³ en la industria cinematográfica norteamericana y distribuida por plataformas de gran alcance, por lo tanto, con una llegada global. Intentaremos pensar qué implicancias tiene tal alcance en los modos en que vemos y analizamos el audiovisual contemporáneo.

1. Sobre la serialidad

En “Narrativa serial audiovisual: estructuras y procedimientos de la ficción televisiva”, Martín Greco (2019) recupera una de las afirmaciones más repetidas en el campo de estudios del audiovisual: que las series ponen de manifiesto “la inadecuación de trasladar sin más las categorías analíticas del cine a la televisión” (p. 47), problema que se profundiza cuando entran

³ En coherencia con la perspectiva feminista desde la cual abordamos nuestro objeto de estudio, hemos adoptado el uso de lenguaje no binario a partir de la utilización de la “x” en palabras que refieren a personas, para reemplazar la “o” genérica de los plurales que refieren a personas de las cuales se desconoce su género autopercibido.

en el debate las plataformas con sus catálogos creados a partir de tecnologías de perfilización y de decisión asistida basadas en lecturas de datos tomados por algoritmos.⁴ Sin embargo, a partir de distintas definiciones sobre qué es la serialidad (cuestión aún difícil de resolver), plantea una clasificación de los tipos de serialidad que resulta pertinente para situar nuestra serie y desde allí comenzar a describirla y analizarla.

Siguiendo la clasificación de Greco (2019), diríamos que *The Handmaid's Tale* es una “serie con continuidad” que comenzó siendo cerrada (la primera temporada es una adaptación que se acerca bastante a la trama de la novela homónima) y luego, por razones comerciales, se convirtió en una “serie con continuidad abierta” (pp. 60-61). Al separarse de la novela y crear tramas y subtramas que continúan la trama principal pero que están pensadas exclusivamente para complejizar y alargar la serie, *The Handmaid's Tale* se convierte en una serie inconclusa potencialmente infinita. En este tipo de series, el final depende generalmente de criterios económicos (cancelación de contratos, falta de presupuesto) o comerciales (baja de interés en el público, surgimiento de obras con mayor popularidad) que de criterios narrativos.

Por otro lado, Ariel Gómez Ponce (2017) afirma que las series “forman parte de un poliglotismo cuyo estatuto define, diacrónica y sincrónicamente, cómo el sistema cultural se conforma por una heterogeneidad de lenguajes que se traducen mutuamente” (p. 112). En este sentido, las series son producciones artísticas que implican en sí mismas el diálogo dinámico y constante de lenguajes distintos, lo que les permite constituirse como un fenómeno que, si bien es difícil de delimitar, da cuenta de una gran cantidad de fenómenos sociales, políticos, culturales, técnicos e históricos que posibilitan su emergencia. Por otra parte, si bien su delimitación sigue siendo un tema de discusión, se puede pensar en rasgos que aportan cierta especificidad a las series. Emilio Bernini (2012) propone que la duración extendida en el tiempo es el rasgo más característico de la serialidad audiovisual contemporánea ya que propicia la posibilidad de innovaciones narrativas porque supone un avance hacia adelante de la narración que es, a la vez, un olvido progresivo de la historia y, en consecuencia, la posibilidad de su propia mutación y de la de sus personajes. De acuerdo con este planteo, el potencial crítico de las series se funda en esa posibilidad de innovación narrativa que impone la duración como rasgo característico. A su vez, este rasgo tiene como correlato lo que Mónica Dall’Asta (2012) define como la capacidad

⁴ Por motivos de extensión y pertinencia, en este trabajo no profundizaremos en este punto. Para un estudio sobre la problemática de la serialidad audiovisual contemporánea en el marco de la algoritmización y plataformización de la cultura ver: Berti, A. (2022). *Nanofundios. Crítica de la cultura algorítmica*. UNC/La Cebra.

de las ficciones seriales de “producir efectos a partir de la relación de uso que instaure con su seguidor” (p. 82). Es decir, las series, en tanto obras cuya duración es potencialmente infinita y que poseen la cualidad de innovar y autocorregirse, se constituyen como un dispositivo de captura de la atención y de la fidelidad del público. Al respecto de nuestro eje de lectura, el rasgo de durabilidad de las series y su capacidad de funcionar como dispositivo de captura permiten a nuestra serie explorar su potencial crítico en torno al problema de la maternidad ligada a la violencia de género ejercida sobre los personajes caracterizados como mujeres.

Para pensar en el eje de la maternidad debemos tener en cuenta un par de nociones fundamentales. En primer lugar, siguiendo a Paul B. Preciado (2008) diremos que la noción de género es el efecto del cruce entre distintas representaciones discursivas y representaciones visuales producidas, reproducidas y decodificadas por diferentes dispositivos institucionales como la familia, la religión, el sistema educativo y los medios de comunicación, pero también por fuentes menos evidentes, como el lenguaje, la literatura, el cine y la teoría, entre otras (p. 83). En este sentido, lo que normalmente asociamos al concepto de género no es más que el funcionamiento dinámico de un conjunto de “tecnologías de género” que producen no solo diferencias de género, sino también sexuales, raciales, de clase, de corporalidad, de edad, etc. (p. 84). Preciado, quien a su vez recupera los aportes de Teresa De Lauretis (1992), afirma que el género es un régimen político de feminidad/masculinidad que se impone y se materializa en los cuerpos mediante un conjunto de tecnologías de domesticación del cuerpo y técnicas farmacológicas y audiovisuales (al cual llama “sistema farmacopornográfico”) que fijan y delimitan nuestras identidades. En este contexto, el sistema sexo-género heterosexual hegemónico define de manera arbitraria los roles y las prácticas sexuales que socialmente se atribuyen a los géneros masculino y femenino como atributos naturales, para asegurar la explotación material y violenta de un sexo sobre el otro (Preciado, 2011). Este sistema se (re) inscribe permanentemente a través de operaciones constantes de repetición y de recitación de los códigos de masculinidad y feminidad socialmente investidos como naturales (Butler, 2002).

En resumen, el género es el producto de diversas tecnologías sociales y discursos institucionalizados, epistemologías y prácticas cotidianas, que tiene como función la constitución de individuos concretos en la sociedad. Una de las principales tecnologías reproductoras de estos regímenes, según De Lauretis (1992), es el cine, en tanto que tiene como rasgo característico un tipo de narratividad que determina las relaciones de identificación de lxs espectadorxs con el filme y, por tanto, la interpretación misma de las imágenes (p. 19). De modo que el cine asocia la fantasía a imágenes significantes afectando a lxs espectadorxs como una

producción subjetiva y, por ello, el desarrollo del filme inscribe y orienta el deseo colaborando “en la producción de formas de subjetividad que están modeladas individualmente, pero son inequívocamente sociales” (p. 19). En este artículo, lo propuesto por De Lauretis y por Preciado cobra especial importancia dado que la ficción serial audiovisual, como ya señalamos, se constituye como un dispositivo de captura cuyo proceder fragmentario por acumulación de partes separadas (episodios y temporadas) y su duración sostenida en el tiempo permite no solo la experimentación y mutación narrativa, sino también un modo de captura de la fidelidad del público, que se vuelve de alguna manera modulable.

2. El rol materno en *The Handmaid's Tale*

En las últimas décadas, los límites de la construcción de la figura de la mujer en la ficción audiovisual norteamericana empezaron a ampliarse. Ya a fines de los 80 De Lauretis (1992) nos advertía que “el cine dominante instala a la mujer en un particular orden social y natural, la coloca en una cierta posición del significado, la fija en una cierta identificación” (p. 29). Esa posición es, según la autora, un no-lugar, el no-lugar de sujeto de la cultura, es decir, la mujer definida por no-ser-hombre, y por lo tanto como un objeto/fetiché presentado ante este último para su consumo. Menéndez y Zurian (2014) recuperan estos aportes de la autora italiana e identifican el rol recurrente de las mujeres en la ficción televisiva anterior a los años 90: las mujeres estaban acostumbradas a representar papeles tradicionales y estereotipados, caracterizadas como personas emocionalmente inestables que no podían competir con los varones en general. Sin embargo, las autoras aclaran que esto ha cambiado recientemente mediante la introducción de trayectorias femeninas que rompen con la tradicional invisibilidad de las mujeres en el discurso mediático y permiten subvertir algunos estereotipos de género (pp. 6-7).

En los últimos años, las producciones audiovisuales proponen, cada vez más frecuentemente, protagonistas femeninas con más facetas, siendo de ese modo más permeables a encarnar cualquier tipo de rol en la ficción. Gavilán, Martínez-Navarro y Ayestarán (2019) dialogan sobre la recepción de diversas series con personajes femeninos y afirman que gracias a la proliferación de series impulsadas por las plataformas de contenidos —de video a demanda (VOD)— no solo se ha multiplicado el volumen de contenidos dirigidos al público femenino, protagonizados, producidos y dirigidos por mujeres, sino que además el feminismo ejerce su influencia sobre la audiencia (p. 2). De igual forma, explican que nos encontramos ante un aumento en los

enfoques interseccionales, incorporando factores de edad, diversidad étnica y social. Así, en los últimos años las series empezaron a poner en foco diversos temas de interés para la agenda feminista más allá de la violencia de género explícita, como la maternidad (*The Letdown*, 2016; *Pequeñas Victorias*, 2021), el trabajo y la brecha salarial (*Maid*, 2021), la sororidad entre mujeres (*Girls*, 2017), la mujer como sujeto político (*The Good Wife*, 2009), el acoso en el ámbito laboral (*The Morning Show*, 2019) y el cuestionamiento al amor romántico (*El fin del amor*, 2022), entre otros.⁵

Para el análisis de *The Handmaid's Tale* hemos elegido enfocarnos en el concepto de *maternidad* como eje que permite comparar distintos modos de construcción de la imagen de la mujer. El rol materno ha estado en constante variación a lo largo del tiempo. Tradicional e históricamente, se ha caracterizado a la mujer como madre y esposa, limitando su lugar en la sociedad exclusivamente a la tarea reproductiva, de cuidado y de administración doméstica. Si bien esta idea se mantiene vigente en ciertos sectores de la sociedad, es también cierto que ha ido cambiando y en el camino las mujeres de la mayoría de los países occidentales han conquistado derechos históricamente negados —entre ellos la autonomía económica, el derecho al trabajo, al estudio formal, a la profesionalización y al voto—. No obstante, la maternidad sigue siendo un tópico presente en discusiones cotidianas tanto a niveles académicos como domésticos.

Cristina Palomar Vereá (2005) explica que la maternidad no es un “hecho natural”, sino por el contrario es una construcción cultural definida por las normas y las necesidades de un grupo social específico, como también de una época definida por su historia (p. 36). Como ya anticipamos, entendemos, siguiendo a autorxs como Preciado, Butler y De Lauretis, que el género es el producto de diversas tecnologías sociales y discursos institucionalizados, que se (re)inscribe permanentemente a través de operaciones constantes de repetición y de recitación de los códigos de masculinidad y feminidad socialmente investidos como naturales a partir de prácticas cotidianas que los refuerzan y los moldean como roles de género. La maternidad como rol social es uno de esos códigos, históricamente atribuido a las mujeres cis por su capacidad biológica de gestar. Sin embargo, existen modos muy distintos de abordar ese rol y de esos modos dependerá la manera en que la sociedad juzgue a la mujer (buena madre o mala madre, mujer completa o incompleta, etc.).

⁵ Mencionamos en cada caso algunos ejemplos conocidos, entre la gran variedad y cantidad de series que pueden pensarse desde esos ejes.

The Handmaid's Tale presenta un escenario distópico que se caracteriza por el uso de diferentes recursos como la iluminación y los vestuarios distintivos; a su vez, su trama tiene como eje central el problema de la reproducción sexual como preocupación en términos biopolíticos de una facción purista y fundamentalista del cristianismo, que toma por la fuerza el poder en un Estados Unidos azotado por los altísimos niveles de contaminación, que han reducido la tasa de nacimientos y aumentado la de abortos espontáneos y de malformaciones congénitas. Como ya lo planteaba Foucault (2007) en *Historia de la sexualidad I*, el paso del poder soberano del “hacer morir o dejar vivir” al biopoder del “hacer vivir y dejar morir” en el siglo XVIII tuvo como una de sus principales consecuencias la toma de conciencia del cuerpo-especie de la población, es decir, el cuerpo como “soporte de los procesos biológicos: la proliferación, los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida y la longevidad, con todas las condiciones que pueden hacerlos variar” (p. 168). En este sentido, el control en términos biopolíticos sobre los cuerpos de las mujeres es el eje que atraviesa y a la vez estructura la serie, en tanto propone una articulación entre las tecnologías del biopoder aplicadas al control de la natalidad, la procreación y las prácticas sexuales, para la cual podría pensarse junto a Cambra Badii et al. (2018) en un mandato de índole diversa en relación con los cuerpos de la población, en el cual resulta necesario “hacer nacer” a cualquier costo.

Este “hacer nacer” implica, en la serie, una ordenación de los personajes en castas definidas por su valor en términos de “utilidad” para sostener el régimen de Gilead. Los varones cis ocupan las castas dominantes, de gobierno, administración y fuerzas de seguridad. Las mujeres, en cambio, se dividen entre quienes son fértiles e infértiles, desagregando subgrupos dentro de estas categorías: las mujeres fértiles son las Criadas, esclavas sexuales de los Comandantes (hombres de la élite) cuyo único deber y función es gestar; las mujeres infértiles se dividen en tres castas: las Esposas de los Comandantes, las Martas que se encargan de las tareas domésticas, las Tías que disciplinan a las Criadas.⁶

En este sistema, lo que se observa es un ordenamiento en torno a la figura central de las Criadas que son las únicas capaces de gestar hijxs para las élites, de modo que el rol materno se construye como la obligación de poner el cuerpo al servicio de la maternidad entendida como

⁶ También existen las Econoesposas, generalmente esposas de los varones que ocupan rangos menores en la sociedad como los guardias o los trabajadores; estas mujeres pueden ser fértiles pero no han sido secuestradas y obligadas a ser Criadas ya que son fieles cristianas, de lo cual obtienen cierto indulto. Las mujeres inclasificables o que cometen delitos en contra de Gilead son enviadas a las Colonias (territorios altamente contaminados) donde deben trabajar hasta su muerte, o bien son ejecutadas. Los varones homosexuales y otras disidencias son exterminadas.

destino biológico y deber social. Asimismo, esta obligación constituye un destino que ha sido vedado para las mujeres infértiles, que deberán encontrar la manera de suplir esa falla para ocupar un rol en esa sociedad. Las esposas de los comandantes en *The Handmaid's Tale* sienten la profunda necesidad de completar y corregir su falla, aquello que las hace incompletas como mujeres: su infertilidad. Solo así, ellas podrán llevar adelante su mandato en el mundo. Además, al ser una distopía y permitirse narrar el “cómo sería si...”, la serie reúne estas problemáticas en torno al mandato de maternidad y las lleva al extremo, de modo que la trama se construye pendularmente en esa oscilación entre los dos polos: por un lado, la profunda necesidad y obsesión de las esposas por cumplir con el mandato de maternidad socialmente impuesto las lleva a consentir, justificar y ser cómplices y/o coautoras de delitos tan graves como la violación en grupo, el secuestro, la privación de la libertad y el robo de bebés; y por otro lado, la serie ubica a las Criadas en el centro de la narración y busca constantemente generar desde ellas momentos de sororidad y resistencia repletos de contrastes y contradicciones.

28 | Por ejemplo, en el episodio 1x02⁷ se puede presenciar la ceremonia del parto, donde Janine (Madeline Brewer) da a luz a su hija y las criadas se reúnen en la habitación para ayudarla. En esta escena, se puede ver reflejada la diferencia de clases entre las criadas y las esposas a través de los planos. En primer lugar, encontramos a Naomi (Ever Carradine) realizando una *performance* de parto en la cual la vemos rodeada de las esposas en una habitación grande y con predominancia de iluminación natural, de modo que la puesta en escena presenta al parto como una situación idílica. Además de la iluminación, también se incluyen otros elementos como un arpa que musicaliza la habitación y otras mujeres alrededor comiendo uvas y dulces lujosos que combinan perfectamente con la paleta de colores blancos y celestes. Desde nuestra interpretación, podríamos pensar que las tomas en cámara lenta, los planos detalle de las uvas, las manos, las bocas sonrientes de las esposas y de la cara de Naomi fingiendo dolor, más la gama de colores azules y el blanco, representan una sensación de pureza y tranquilidad que puede generar una fantasía idealizada del parto y, por consiguiente, de la maternidad.

En contraste, en otra habitación se encuentra Janine en medio de su trabajo de parto y rodeada de criadas. En este caso, podemos ver el dolor y el esfuerzo de Janine a partir de los primeros planos de su rostro completamente sudado y su vientre al descubierto. Por su parte,

⁷ No existe unificación en torno a la nomenclatura académica de episodios de series, por lo que decidimos utilizar el modo más frecuente en el cual el primer número hace referencia a la temporada y los últimos dos números indican el episodio.

la puesta en escena muestra una habitación ligeramente más oscura, cuyo espacio está mucho más cargado de personajes y sin ninguna decoración ostentosa; el sonido que escuchamos es el de las criadas y las tías repitiendo a coro “respirar y exhalar” intercalado con las quejas y los gemidos de Janine. Los colores predominantes en este cuadro son los marrones y el rojo, color representativo de las criadas por ser el color de la sangre. El uso de esta paleta de colores, sumado a la superposición de personajes en la escena, y por contraste con el cuadro anterior, puede generar una sensación de calor, agotamiento e incomodidad; un malestar que se transmitiría desde los personajes a lxs espectadorxs. Del mismo modo, y en consonancia con lo que venimos planteando, la velocidad normal de la cámara recupera una visión más realista y menos idealizada del momento del parto.

Luego del parto se utiliza el recurso del plano-contraplano cuando a Janine le quitan a la bebé: en un plano ella se queda en una silla completamente agotada y emocionalmente movilizada hasta el llanto, y en otro plano Naomi está recostada en la cama, limpia, tranquila y descansada, sosteniendo a la bebé. En ese momento, se proyecta un destello de luz sobre la bebé y las esposas.

En *The Handmaid's Tale* el vestuario de los personajes se divide según los colores que representa cada casta; nos parece relevante hacer un breve comentario al respecto. En *El arte cinematográfico*, David Bordwell y Kristin Thompson (2003) explican que, al integrarse dentro del decorado, el vestuario puede funcionar para reforzar las estructuras narrativas y temáticas del audiovisual. Así ocurre en esta serie y en esta escena en particular. El color rojo representa a las criadas por lo cual llevan vestidos de esa tonalidad, también utilizan cofias blancas para esconder su cabello y parte de su rostro. Por otro lado, las esposas llevan vestimenta de color azul complementada con guantes, tocados y accesorios a tono, que reflejan su pertenencia a la élite. Asimismo, cada color puede suscitar y ser asociado a un sentimiento específico (el azul a la calma, el amarillo a la felicidad, el verde a la frescura, por ejemplo), por lo que no es casual la construcción de la puesta en escena de este momento tan significativo en la serie. Entendemos entonces que el contraste de colores y elementos visibiliza una contradicción de dos modos de ver y entender la maternidad, en principio una construcción idealizada que descarta por completo los aspectos más complejos del rol materno representados en el otro polo: el dolor, el cansancio, el deseo de renuncia; elementos que se dejan de lado porque atentan contra la premisa patriarcal que recuperábamos anteriormente de que las mujeres están hechas para ser madres e, incluso, “buenas” madres. Asimismo, los colores que distinguen a las mujeres en esta serie funcionan como herramientas no solo de segregación, sino también de localización

y contribuyen al régimen de visibilidad, vigilancia y control por medio del cual se constituye un mecanismo de singularización de las mujeres hasta el extremo de la absoluta soledad y de la total imposibilidad de sororidad. La contracara de ello se puede ver en los personajes varones, que utilizan el color negro por igual. La estratificación de sujetos en la serie responde a un modo particular de aplicación del poder sobre los cuerpos que favorece los modos de violencia simbólica que ayudan a perpetuar el régimen totalitario de Gilead.

Si observamos el personaje principal de esta serie, June/Offred (Elisabeth Moss), vemos que representa un tipo particular de mujer: blanca, cis, heterosexual, de clase media, educada. Nos parece importante recordar esto ya que para un análisis crítico de las series debemos entender desde dónde nos están hablando y qué imágenes están (re)construyendo. En el episodio 1x01, conocemos a partir de *flashbacks* cómo era la vida en Estados Unidos antes de Gilead y a partir de este recurso vemos el nacimiento de Hannah, la hija de June y su marido Luke (O.T. Fagbenle). Por cómo lo cuenta la serie, Hannah es una bebé buscada y deseada por sus xadres, aunque el embarazo se desarrolla en un contexto social alarmante. En el episodio 1x02 —el mismo del parto de Janine— vemos a una June anterior a Gilead dirigirse al hospital con contracciones. El momento del parto es elidido y volvemos a ver a June con Hannah entre sus brazos; luego la vemos preguntando dónde está el resto de lxs bebés a una enfermera que le responde que dos están en terapia intensiva y lxs demás murieron. A la noche, June se despierta y no encuentra a Hannah en la habitación, se dirige al pasillo y encuentra a la enfermera en el piso inconsciente; Luke y los guardias de seguridad comienzan a buscar a la bebé por el hospital. Luego de unos instantes, June se encuentra con una mujer que tiene a Hannah en brazos repitiendo que su bebe está viva. La mujer afirma que Hannah es suya y se resiste a devolverla, pero finalmente es atrapada por los guardias que les devuelven a June y Luke su bebé. Toda esta escena se presenta intercalada con el parto de Janine, generando contrastes y comparaciones: su llegada al hospital y la gente en la puerta rezando se compara con el trayecto que las criadas hacen rezando hasta la casa del comandante Warren; el parto de June elidido y la pregunta por los bebés que no están sucede momentos antes de que Janine dé a luz; finalmente, el intento de robo de Hannah se muestra posteriormente al momento en que Naomi recibe a la bebé de Janine.

A su vez, a nivel formal vemos puros contrastes, desde la iluminación blanca y fría del hospital hasta las vestimentas que se asemejan a nuestra realidad como espectadorxs. Entendemos que este contraste a nivel formal, sumado a la organización interna del episodio, busca estimular y configurar una semejanza a nivel discursivo entre los personajes de June y Janine para generar mayor empatía hacia ellas en tanto que son construidas como víctimas.

Por otro lado, es interesante el enfoque que la serie toma sobre la maternidad de June, sobre todo con respecto a Hannah. El principal objetivo que tiene June a lo largo de la serie es recuperar a Hannah y a partir de este impulso pone constantemente en riesgo su propia vida y la de sus compañeras. Sin embargo, podríamos pensar que la culpa que carga June es producto de la normativa que reproduce la sociedad según la cual la mujer es vista como “mala madre” si no logra ayudar o proteger a su hijx, incluso cuando ello está fuera de su alcance. En *Xenofeminismo*, Helen Hester (2018) explica que la idea de futuro ha sido históricamente construida sobre la imagen del “Niño”, un niño que existe en potencia en tanto que la vida se planifica en torno a este (pp. 51-56). De allí que las narrativas heteropatriarcales sobre el futuro devienen un imaginario efectivo y reproductor de los valores tradicionales, dado que se construyen sobre la base de una inocencia que es ilícito cuestionar. Para Hester, el feminismo debe aprender de las nuevas tecnologías y plantear estrategias materiales novedosas dentro de una lucha colectiva en donde se cuestione la idea de un futurismo reproductivo y se propongan futuros xenofeministas⁸ alternativos, no fundados en la figura del Niño (p. 68). Volveremos a este punto más adelante.

Ahora bien, la serie nos cuenta que uno de los papeles principales durante la planificación del estado de Gilead lo ocupó Serena Waterford (Yvonne Strahovski), la esposa del comandante Fred Waterford y pilar de la casa donde debe servir June, que tiene como propósito colocar esa misma figura del niño por nacer como uno de los pilares fundamentales del nuevo régimen. Este pensamiento, que se va intensificando a lo largo de todas las temporadas, está relacionado a la baja tasa de natalidad y a la búsqueda incesante por mejorar la tasa de natalidad en ese territorio a cualquier costo, como dijimos anteriormente. Serena fue, entre otras personas, la encargada de redactar las nuevas leyes en las que se basaría el gobierno totalitario de Gilead.

Es interesante observar las contradicciones que también habita este personaje; remarcamos por ejemplo que, aunque Serena defiende la estructura y los valores de Gilead, debido a su obsesión por tener un hijx y cumplir con su mandato de maternidad, termina obligando a Nike y June a mantener relaciones sexuales para que June quede embarazada (1x05). Luego, en el episodio 2x13, a partir de la muerte de una joven que había sido asesinada por infiel, reflexiona sobre los escasos derechos de su hija en el futuro e intenta cambiar las normas. Confiada en su poder como esposa de uno de los comandantes de mayor rango, lee la Biblia en voz alta frente

⁸ Hester es miembro del colectivo Laboria Cuboniks que define y defiende al “xenofeminismo” como una forma de feminismo tecnomaterialista, antinaturalista y abolicionista de género.

a la corte compuesta por comandantes, pidiendo que se les otorgue a las mujeres nuevamente el derecho a leer. Sin embargo, no solo su pedido no es tenido en cuenta, sino que además la castigan cortándole el dedo meñique. Vemos así que Serena representa una doble moral individualista por la cual intenta a toda costa obtener su propia victoria (ser madre), pero acaba por salir perjudicada pues las leyes de Gilead, en definitiva, van en contra de todas las mujeres.

Por su parte, June lucha constantemente por recuperar a Hannah a partir de un deseo de rescate que involucra de forma universalizante la idea de que lxs niñxs son figuras prioritarias a la hora de liberar Estados Unidos de Gilead. Así, en el episodio 3x13, organiza la huida de más cincuenta niñxs de Gilead, con la ayuda de Martas y Criadas, que llegan a Canadá y son recibidxs como refugiadxs, pero June no escapa con ellxs porque decide quedarse a salvar al resto de las víctimas. Vemos entonces cómo ambas protagonistas encarnan modos diferentes de asumir un mismo mandato de maternidad y una misma promesa de futuro sin cuestionarlos demasiado. Son, en definitiva, más similares de lo que en principio se muestran y su única diferencia es su posición dentro de la jerarquía. En este punto, debemos preguntarnos si la idea de maternidad y futuro que nos propone la serie no estaría reproduciendo aquello que señala Hester con la figura del “Niño”. Creemos que es necesaria una interpretación crítica de la serie para desmontar el discurso que propone y entender qué imagen de maternidad, qué imagen de mujer y qué imagen de futuro nos propone y para qué.

Conclusiones

En este artículo exploramos la construcción de la imagen de la mujer en la serie *The Handmaid's Tale* a partir del eje conceptual de maternidad. Al inicio planteamos que esta serie construye imágenes de mujeres que escenifican los roles de género estereotipados que la agenda feminista norteamericana de la tercera ola en adelante señala como lugares comunes a revisar y criticar. El rol materno es precisamente uno de estos roles y por ello ocupa un lugar clave en nuestro análisis ya que es el rol que históricamente se les ha adjudicado a las mujeres en nuestras sociedades patriarcales y el que vemos representado con mayor claridad en la ficción. En este punto podríamos afirmar una serie de reflexiones que se desprenden del análisis.

En primer lugar, ya que *The Handmaid's Tale* es una serie producida en la actualidad, encontramos una gran variedad de personajes femeninos como figuras protagónicas, cuyos desarrollos narrativos nos demuestran a su vez una gran complejidad. En cada personaje

analizado se construyen distintos modos de entender y vivenciar la maternidad: como un mandato de orden divino cuyo objetivo principal es sentirse realizada en el caso de Serena y las Esposas en general; como un proceso doloroso, traumático y a la vez emotivo y, por lo tanto, complejo en el caso de Janine; o como un doble deber ligado por un lado al mandato de maternidad socialmente impuesto y a un amor incondicional que trasciende la individualidad, y por el otro lado una obligación anclada en una norma impuesta por el Estado, ambos deberes encarnados en el personaje de June. Todas ellas son visiones de maternidad que conviven (no sin contradicciones) en nuestra época y que implican extensos debates tanto fuera como dentro de los movimientos feministas. Entendemos que las series, al igual que cualquier obra de ficción, pueden llegar a constituir un espacio de canalización y vehiculización de estos debates, donde es posible visibilizar las contradicciones para lograr acuerdos superadores.

En segundo lugar, podríamos afirmar que esta complejidad en los arcos narrativos de los personajes es posible debido a una característica fundamental de la narrativa serial contemporánea: su duración extendida en el tiempo, que la convierte en un tipo de obra potencialmente infinita. Por lo tanto, el contexto de producción de las series es un factor de suma importancia para comprender que cada personaje analizado encarna las cualidades propias de la época en que se basa el desarrollo narrativo de la serie y estas cualidades pueden observarse en el cruce de problemáticas sociales y políticas que son representadas en el mismo audiovisual.

En tercer lugar, podemos interpretar otro eje que atraviesa el análisis de acuerdo con las temporalidades que construye la serie (el presente cercano a lxs espectadorxs relatado como metadiégesis a partir de *flashbacks* y un futuro distópico que constituye la diégesis). Estamos hablando del discurso feminista norteamericano de lo que se conoce como la segunda y la tercera ola del feminismo. Desde la óptica de estos discursos entendemos que *The Handmaid's Tale* está intentando recuperar la idea central de que los derechos de las mujeres han sido conquistados a partir de la organización y la lucha, de modo tal que la serie nos invita a revisar los hechos históricos que nos han conducido al momento en que nos encontramos y el peligro que supone olvidar tales procesos históricos. Sin embargo, es necesario también tomar cierta distancia crítica al respecto, entendiendo que nuestra serie construye un discurso desde el norte global y que por ello no podemos generalizar y extrapolar hacia el resto del mundo lo que esta serie plantea. Si bien muchas de las experiencias de violencia ficcionalizadas en esta serie son, en efecto, compartidas por la mayoría de las mujeres y disidencias del mundo, no podemos

olvidar la diversidad y la complejidad de los movimientos feministas; necesitamos contemplar y analizar este tipo de discursos desde un punto de vista interseccional y situado.

Finalmente, si bien no ahondamos en esta deriva del problema sobre el fenómeno de la serialidad, podríamos decir que la inserción de este tipo de series en los catálogos de las plataformas VOD, o su directa creación dentro de la lógica de plataformas, concuerda con la necesidad contemporánea de presentar personajes femeninos complejos con un arco argumental extenso y evolutivo que evidencie su profundidad a lo largo de la trama. En este sentido, no hay ya solamente protagonistas con objetivos, pasiones, intereses estereotipados, sino que, como se puede ver en nuestro análisis, nos encontramos ante una gran variedad de personajes femeninos que encarnan contradicciones y matices. Mencionamos este aspecto como un tema posible de investigación a futuro. Asimismo, creemos que otra posible línea interesante y particularmente potente para investigar son los modos en que la agenda política de los feminismos latinoamericanos puede complejizar la lectura de las ficciones hegemónicas globales.

Bibliografía

- Bernini, E. (2012). Las series de televisión y lo cinematográfico. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, 10, pp. 25-40.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites discursivos y materiales del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (2003). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Cambra Badii, I., Mastandrea, P. B. y Paragis, M. P. (2018). El mandato del nacimiento. Cuestiones bioéticas y biopolíticas en la serie *El cuento de la criada*. *Revista Medicina y Cine*, 14(3), pp. 181-191. https://www.academia.edu/38213864/El_mandato_del_nacimiento_Cuestiones_bio%C3%A9ticas_y_biopol%C3%ADticas_en_la_serie_El_cuento_de_la_criada.
- Dall'Asta, M. (2012). Para una teoría de la serialidad. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, 10, pp. 71-89.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra.
- Foucault, M. (2007). Derecho de muerte y poder sobre la vida. *En Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gavilan, D., Martinez Navarro, G. y Ayesterán, R. (2019). Las mujeres en las series de ficción: el punto de vista de las mujeres. *Investigaciones Feministas*, 10(2), pp. 367-384. <https://doi.org/10.5209/infe.66499>.
- Gómez Ponce, A. (2017). *Depredadores. Fronteras de lo humano y series de TV*. Córdoba: Babel Editorial.
- Greco, M. (2019). Narrativa serial audiovisual: estructuras y procedimientos de la ficción televisiva. *Toma Uno*, 7, pp. 47-68.
- Hester, H. (2018). *Xenofeminismo: tecnologías de género y políticas de reproducción*. Buenos Aires: Caja Negra.

Menéndez Menéndez, M. I. y Zurian Hernández, F. A. (2014). Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana hoy. *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 13(25), pp. 55-71. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=491548259004>.

Palomar Vereá, C. (2005). Maternidad: historia y cultura. *La ventana. Revista de estudios de género*, 3(22), pp. 35-67. <https://www.redalyc.org/pdf/884/88402204.pdf>.

Preciado, B. (2008). *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa.

Preciado, P. B. (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.

Filmografía

Miller, B. (creador) (2017). *The Handmaid's Tale* [serie audiovisual]. Estados Unidos: MGM Television-HULU.

Cómo citar este artículo:

Aguirre, C. y Golfieri, A. (2024). La construcción de la maternidad en la serialidad contemporánea: el caso de *The Handmaid's Tale* (HULU, 2017). *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45497>

Anotaciones sobre *Un texto camino* (cantado y hablado por Caístulo, escuchado/transcripto por Dani Zelko)

Annotations on Un texto camino (sung and spoken by Caistulo, listened/transcribed by Dani Zelko)

María Soledad Boero

Universidad Nacional de Córdoba
 Facultad de Filosofía y Humanidades
 Escuela de Letras
 Córdoba, Argentina
maria-soledad-boero@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/gxdc140m>

Resumen

Nos interesa plantear algunos interrogantes en torno a *Un texto camino*, escritura que forma parte de la serie en construcción *Movimiento por la lengua*, editada por Dani Zelko a partir de un procedimiento específico que vincula oralidad, escucha, transcripción y edición. A diferencia de otros textos de la serie, el caso del testimonio/canto de Caístulo —habitante de una comunidad wichi del Gran Chaco, situada en la frontera entre Argentina, Bolivia y Paraguay, atravesada por condiciones históricas de precariedad extremas— surge después de una experiencia límite que este vivió en el momento de la pandemia/2020: luego de permanecer en coma durante varias horas en el monte, se despierta y comienza a cantar en wichí *ihäntes* ciertos mensajes —dice— “que les transmiten las madres, lo que solemos llamar árboles”. Nos preguntamos sobre ese “canto” y la narración posterior que dio lugar a ese texto camino: cómo irrumpe esa voz en el espacio público, a qué afectos/pensamientos da lugar y cómo el procedimiento implementado por Zelko operaría en esa emergencia sensible. La escucha como modo de relación nos permite indagar en la voz/palabra de Caístulo, en las imágenes de pensamiento que despliega, en el uso de los signos y sus conexiones, a la vez que tensionaría ciertas formas codificadas de la escucha, lo que nos impulsa a reflexionar sobre otras maneras de intervención en la imaginación estética y política.

Palabras clave

escucha, procedimiento, poema, afecto, signo

Abstract

We are interested in raising some questions about *Un texto camino*, a text that is part of the series under construction *Movimiento por la lengua*, edited by Dani Zelko using a specific procedure that links orality, listening, transcription and editing. Unlike other texts in the series, the case of the testimony/song of Caístulo —inhabitant of a Wichi community in the Gran Chaco, located on the border between Argentina, Bolivia and Paraguay, crossed by extremely precarious historical conditions— arises after an extreme experience he lived at the time of the pandemic/2020: after remaining in a coma for several hours in the bush, he wakes up and begins to sing in Wichí ihämtes, certain messages —he says— “that the mothers, what we usually call trees, transmit to them”. We wonder about this “song” and the subsequent narration that gave rise to this text: how this voice bursts into the public space, what affects/thoughts it gives rise to and how the procedure implemented by Zelko would operate in this sensitive emergence. Listening as a mode of relation allows us to inquire into the voice/ word of Caístulo, in the images of thought that he deploys, in the use of signs and their connections, at the same time that it would stress certain codified forms of listening, which prompts us to reflect on other ways of intervention in the aesthetic and political imagination.

Key words

listening, procedure, poem, affection, sign

Un texto inespecífico

Para situar estas notas de lectura es necesario partir de un escenario sociohistórico que se presenta, en su complejidad, marcado por los signos materiales y simbólicos de la violencia y la exclusión. Una violencia sistemática —sostenida por la gubernamentalidad neoliberal— que atraviesa cuerpos, territorios y formas de vida a través de la implementación (en nuestro país y en Latinoamérica) de una lógica extractiva del capital en todos los planos de la vida (social, económico, cultural, territorial, entre otros) en asimetrías de poder y escalas sin precedentes.¹

En este panorama apenas esbozado, el terreno de la lengua, de los lenguajes y de las discursividades que traman la multiplicidad de lo social no es ajeno a estas disputas de sentidos. Como señala Gabriel Giorgi (2021), en las últimas décadas se ha potenciado un ámbito en torno a las disputas sobre lo público, los afectos públicos, encargado en esta época de transitar los caminos del odio a través de los medios, las plataformas digitales, el individualismo de redes, entre otras líneas, en las que la vida pública se desfonda:

Esta nueva inflexión del momento neoliberal tiene un target inevitable: el espacio y las formas públicas. Fundamentalmente porque lo público nunca es solamente el circuito donde tienen lugar las interlocuciones, los diálogos y las interacciones políticas que definen el mundo en común (Rancière) sino porque es allí donde se performancean, se actúan y se disputan la igualdad en sociedades democráticas (p. 5).

En esa zona de “guerra” y combate por la lengua (en la lengua y entre lenguas) el proyecto que, desde hace bastante tiempo, viene trabajando Dani Zelko nos permite preguntarnos sobre el lugar que ocuparían ciertas prácticas artísticas contemporáneas que tensionan y vuelven a instalar interrogantes sobre la circulación de ciertas voces silenciadas por los poderes hegemónicos, los mundos borrados que traen esas voces y sus modos de irrupción en nuevos repartos sensibles (Rancière, 2009).

1 En el marco de un presente atravesado por las violencias y precariedades que impone la condición neoliberal en la que estamos inmersos. Un presente donde el resurgimiento de lenguajes y acciones de corte neofascista se acentúa en consonancia con el avance de las problemáticas socio-ambientales (globales y locales) en una escala de daño ambiental sin precedentes.

Quisiéramos compartir algunas notas de lectura y preguntas en torno a *Un texto camino*, de Caístulo (indígena wichi que vive entre el Chaco y las yungas), producido a través del procedimiento elaborado por Dani Zelko (artista argentino, escritor, *performer* y editor) que consiste en escuchar/transcribir/editar lo que la misma comunidad o persona le cuenta y da testimonio. Luego de todo este proceso, como parte de la práctica que conlleva el procedimiento, lo recaudado por la venta del libro se reparte en la comunidad y lo que queda se usa para nuevas ediciones de los libros.

Las condiciones particulares en las que surge el testimonio de Caístulo² —a través del canto y luego, en los cuatro encuentros que se sucedieron con Zelko, entre 2020 y 2022, como canto en *wichí ihämtes*, su lengua madre, y también mediante una conversación en su castellano— nos conducen a interrogarnos sobre varias cuestiones, entre ellas, el vínculo singular que se genera entre lengua, voz y canto; entre las mediaciones de la oralidad (la voz, la lengua, el canto) y la escritura.

Un texto camino es un largo poema/pensamiento que desafía las máquinas de lectura establecidas, las deja en suspenso. Intentar leerlo desde nuestros modos convencionales y legitimados de lectura no hace más que mostrar el límite de la interpretación y también las medidas de nuestra distancia (lingüística, social, territorial, entre otras) hacia ese cúmulo de figuras e imágenes en movimiento que se van desplegando en la narración de Caístulo.

Las lecturas de *Un texto camino* han dado lugar a diferentes interpretaciones desde los saberes académicos: un texto religioso o sagrado, partes de una investigación antropológica/etnográfica; fragmentos de una mitología de origen, de la historia de una comunidad; una reivindicación indígena en clave de disputas históricas por saberes soterrados y vulnerados; una toma de partida por las prácticas ancestrales en relación con la tierra, con otros territorios; una lectura de ciertas cosmovisiones ligadas a la vida de los pueblos indígenas, entre otras tantas derivas.

² Caístulo es un habitante wichi de una comunidad del monte chaqueño que, desde hace décadas, muestra la precariedad y el proceso de violencia sistemática que sobre esos territorios han ejercido diferentes proyectos extractivos (sobre todo los referidos al monocultivo y el agronegocio) en connivencia con los gobiernos locales y nacionales de turno. El avance de los proyectos extractivos va convirtiendo el hábitat de lo que antes era un monte en tierra arrasada, donde ni siquiera están garantizadas las condiciones mínimas de supervivencia. Según relata el libro, en el momento de la pandemia/2020 —después de estar en coma en el monte, durante once horas— Caístulo, de ochenta años, “se levantó y empezó a cantar los mensajes que les transmiten las madres, lo que solemos llamar árboles”, como señala en su propio testimonio.

En este punto, algunos de estos formatos de lectura —sugiero— más que abrir a la potencia política de esa voz que narra determinados acontecimientos, los circunscribe en un modo de interpretación y lectura (con sus protocolos y reglas de formación establecidos) en los que la narración quedaría, de algún modo, suspendida y cercada en sí misma, por fuera de su capacidad de hacer/componer otro tipo de lazo.

Nos preguntamos cómo elaborar o componer una escucha que pueda dar cuenta de la emergencia de esa voz *otra* y en la que la traducción se transforme en herramienta de pasaje más que en estrategia de lucha e imposición de una lengua sobre otra.

La lectura de *Un texto camino* nos muestra un conjunto de perplejidades que nos impulsan a indagar en las lenguas, pero sobre todo en las mediaciones, los tráficos y los movimientos entre regímenes de signos y mundos heterogéneos y en sus modos de circulación. Porque la narración de Caístulo transmite y pone en acto, en gran medida, una experimentación sobre los signos, dejando entrever que la vida de los signos excede ampliamente el registro simbólico del lenguaje humano.³

Es por ello por lo que el procedimiento compuesto por Zelko se vuelve clave para operar como conector de esas voces y, a la vez, es partícipe de esas mediaciones. Pensamos que parte de la potencia política de la voz de Caístulo emerge a partir de estas operaciones de registro que el procedimiento habilita. Un procedimiento que va construyendo series, mapas, caminos,

3 En *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano*, Eduardo Kohn (2021) relata la experiencia de haber compartido años de vida con la comunidad runa en la Amazonía ecuatoriana y, desde esa experimentación, se interroga sobre la posibilidad de una antropología que desplace el lugar de lo humano como centro. El hombre es un viviente más en la amplia red de seres y especies que pueblan la tierra y depende de esas relaciones con los demás seres no humanos (plantas, animales, seres animados e inanimados, etc.) para su supervivencia. Todos los seres vivientes se comunican por signos y los humanos somos solo una parte de ese amplio mundo semiótico, somos acogidos por esa vida semiótica. Entre otras cuestiones que, por razones de extensión, no podemos detallar aquí, Kohn se interroga sobre aquellos reales emergentes o diferentes tipos de mundos que hay afuera, más allá del registro simbólico en el que predominantemente se mueve el viviente humano, que solo refuerza un sentimiento de separación radical con todo aquello que lo rodea. De este modo, una de las tareas de una antropología más allá de lo humano es fabricar nuevas herramientas conceptuales para encontrar otras conexiones con el mundo otro-que-humano y reconstruir nuestra capacidad de atención hacia mundos signícos heterogéneos que participen en el entramado abierto de lo viviente.

en estado de trabajo en proceso, abierto a revisiones y modificaciones en relación con cada una de las experiencias transitadas.⁴

El oído, el cuerpo y el monte

En un trabajo anterior nos referíamos a las características del procedimiento llevado adelante por Dani Zelko⁵. Procedimiento que, como decíamos, va mutando en algunas de sus pautas formales en función de lo que cada acontecimiento/encuentro demande⁶. En el caso de *Un texto camino*, Zelko relata en la contratapa:

Nos encontramos cuatro veces entre 2020 y 2022. Caminamos al monte. Cantó en wichí lhämtes, su lengua madre: grabamos. Después me habló en su castellano: escribí a mano lo que dijo. Sin grabar. Cada vez que hizo una pausa para inhalar pasé a la línea siguiente. Leímos en voz alta y corregimos juntos.⁷

⁴ En la página web del proyecto de Zelko (2023) se puede observar este proceso de construcción permanente, no solo en cuanto a ciertas reglas del procedimiento, sino también en relación con las series que se van armando en torno a distintas experiencias, algunas de las cuales se van conectando entre sí y van formando redes.

⁵ Ver “Voces y mundos que resuenan. Apuntes del vínculo entre lo sensible y lo político a partir del procedimiento compuesto por Dani Zelko. El caso *Lof Lanken Winkul Mapu*”. Entre sus producciones, aquellas que forman *Reunión* se destacan por su impronta política vinculada a la inmediatez de los acontecimientos y la urgencia de la contrainformación (Cámara, 2019). De esas “ediciones urgentes”, nos interesó detenernos en aquella que recogió los testimonios de la muerte de Rafael Nahuel, joven mapuche de 22 años al que le disparan por la espalda en el marco de una represión desplegada por Prefectura Naval —entre el 23 y 25 de noviembre de 2017 en la zona de Lago Mascaradi, Río Negro— contra la comunidad indígena Lafken Winkul Mapu. La comunidad estaba en territorios que, ancestralmente, le pertenecen y que, en la actualidad, están en manos de capitales extranjeros en connivencia con el Estado nacional (Boero, 2020).

⁶ Una de las claves del procedimiento es el modo en que son registrados los encuentros entre aquel que relata su testimonio y aquel que lo registra por escrito, a mano, donde cada respiración es la que va marcando el cambio de línea en la escritura. La forma en movimiento de ese registro del poema le otorga una latencia que no se hallaría, por ejemplo, en los protocolos de un testimonio. La palabra fluye en el poema, como si se tratara de una respiración, un ritmo entre ritmos de los cuerpos que narran.

⁷ “Conocí a Caístulo en abril, en territorio wichí, en la triple frontera entre Argentina, Bolivia y Paraguay. Caístulo es un hombre wichí de 72 años que el año pasado entró en coma en el monte y empezó a cantar los cantos que le dictan los árboles. Caminamos a sus árboles y grabamos sus cantos. Luego nos sentamos en el pasto y escribimos un texto a través del procedimiento de *Reunión*. Al otro día nos juntamos en el mismo lugar, leímos el texto en voz alta y escuchamos los cantos” (Zelko, 2023).

Un texto camino nos muestra en su tapa la imagen de una parte del rostro de Caístulo, la oreja, el oído. Y en la parte interna de su contratapa vemos todo el cuerpo de Caístulo en medio de un entorno de monte, de ramas de árboles enmarañados. Casi al frente, una máquina fotográfica colocada en un trípode completa la imagen.



Imagen 1: Caístulo (2022). *Un texto camino*. Tapa e interior de la contratapa, respectivamente. Fotografías extraídas de la página web de Zelko (2023).

El oído, órgano del cuerpo privilegiado para la escucha, está dispuesto en primer plano para esta narración que dará testimonio, entre otras cuestiones, de una escucha plural: a los árboles, al monte, a los animales y a otros vivientes no humanos que circundan el habitar de Caístulo:

¿Sabés que existe una llave?
un canto, un mensaje, una pregunta
entre humanos
y lo que se llama animales
cualquier animal que encontramos
es la llave
nunca vamos a entender
cuál animal somos
(...)

Yo me comunico con los animales
a través de una madre
a través de las madres hablan los animales
la madre
lo que ustedes llaman árbol
es mi antena
yo le pido que me ayude a informar
a los seres que quieren saber
cómo aprender (pp. 1-2).

Podemos tener misma lengua
o lengua distinta

pero cada lengua sale
de las madres que hay en ese territorio
el idioma es una música
que viene de otra música
y de otra música
y esa música
viene de un sonido
el sonido de las madres
de cada territorio
como tienen distintas raíces
hablan en distintas lenguas
mueven los vientos distinto... (p. 4).

El registro de la narración presenta a Caístulo como un mensajero que transporta palabras, pero sobre todo sensaciones de aquello que lo rodea, donde la lengua hablada o cantada⁸ se convierte en herramienta o vehículo de conexión para que esas *no palabras*, devenidas aire, vientos, sonidos, música, puedan ser dichas y circulen, adquieran otras formas de existencia.

Los signos de la lengua aparecen envueltos en otros signos no verbales que son los que le otorgan a esas figuraciones de pensamiento, a esas imágenes, otros movimientos y cadencias. ¿Cómo transmitir una sensación, cómo transmitir un sonido en los intersticios de la lengua? Se abre entonces un modo de conocimiento que articula saberes y sensaciones que van más allá del lenguaje simbólico, con su carga adocenada de significantes y significados. Y surgen los interrogantes, las posibles vías de otros modos de pensar y experimentar: “como pregunta, una pregunta como un vientito en la cara” (*Un texto camino*, p. 10).

8 A las pocas semanas de la primera edición del libro, se da a conocer por las redes LOS CANTOS DE CAÍSTULO EN WICHÍ LãMTES. Relata Zelko: “Cada vez que nos encontramos con Caístulo, antes de conversar y escribir en castellano, él cantó en su lengua madre y lo grabamos. Esos cantos, transcritos por el traductor wichí Demóstenes Toribio, son los que les regalamos hoy. Siento que son otra capa del conocimiento que aparece en el libro. Otra sustancia, otra traducción. 20 minutos de lengua encantada”. Se pueden escuchar y leer en: <https://www.youtube.com/watch?v=9lloPK9TmFg>.

Caístulo hace uso de la lengua castellana —su lengua castellana— al mismo tiempo que ciertos significantes se mantienen en wichi por la irreductible carga de sentidos que se resisten a la traducción:

Cuando digo llave para mí es naij
 aquí en territorio wichí no hay puertas
 no hay puertas con llave
 no hay objetos importantes acá
 por eso no hay envidia
 la llave es algo que se pasa no es un objeto
 la llave transporta la llave cuida
 es tu vida que te transporta a vos mismo (p. 11)

46 | Observamos un movimiento incesante entre lenguas y modos de registro de esas lenguas. Las lenguas se sacuden y tensionan, lo que le da a este ejercicio de “traducción” —de lenguas, de modos de transmitir, de formas de la escucha— otros alcances y efectos. Ya no se trataría de transmitir una comunicación o un sentido único, sino que quizá se trataría de un acto de traducción que “permanece fiel a la movilidad, la extrañeza y la incomprendibilidad” tanto de la primera lengua (wichi) como del lenguaje en general.⁹

Un texto camino va trazando diferentes líneas de temas sobre los que se narra, no una historia lineal o una con momentos en los que se despliegan acciones que le den una progresión al relato, sino una deriva que atraviesa los conceptos, les otorga otros sentidos a todo aquello que forma parte del territorio donde vive Caístulo: los árboles son portadores de los mensajes de las madres, de los animales, de la tierra; los vientos necesitan del aliento, de la voz y del canto para manifestarse.

⁹ Seguimos algunos apuntes sobre la traducción de Eduardo Cadava (2014), en *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. “La traducción no transforma una lengua extranjera en una lengua que llamamos propia, sino que le da una radical extranjería a esa lengua que creíamos nuestra. En toda traducción, dice Benjamin, se hace visible la extranjería de toda lengua. (...) El encuentro entre la traducción y el original lleva a cada una de esas lenguas más allá de sus propios límites: las libera de sí mismas, incluso en tanto hace posible que, en cierto modo, permanezcan siendo la misma lengua. La extranjería sacude con violencia la lengua del traductor, y esa sería la mayor apuesta, ampliar y profundizar su idioma con el extranjero” (p. 14 y 15).

También hay un discurrir, no solo de lo que implicaría comunicar o transmitir algo de esa otra forma de vida que enlaza un pensamiento de lo viviente y una conexión entre humanos y no humanos, sino también sobre la lengua o lenguas en disputas históricas ante la hegemonía del hombre blanco. Hay una insistencia en la palabra de Caístulo sobre la desconexión del humano con otras formas de lo viviente —“y el hombre se reventó contra la semilla”— y se interroga por aquello que podría señalarnos otros modos de habitar juntxs, cómo “ser juntamente” (p. 36) más allá de las tensiones y violencias a las que han sido sometidos los pueblos indígenas.

Las palabras de Caístulo ponen de manifiesto cierta preocupación existencial ante la mirada propietaria del hombre blanco occidental —de sus “palabras terra-tenientes”— en contraposición a la necesidad de inventar más “palabras -árboles”. Hay una crítica sostenida a esa lengua dominante que no puede escuchar más allá de lo que sus modos de representación le permiten. La primacía de un solo modo de significar e interpretar desde una matriz colonial que pone de relieve cierto tipo de pensamiento simbólico deja de lado —o no puede escuchar— las señales, los sonidos y los ritmos de lo viviente.

Desde esta perspectiva, lo que leemos a través del procedimiento en el canto/palabra de Caístulo es la configuración de una imagen de pensamiento poblada de signos vivientes implicados y concatenados en diferentes formas de existencia. Pensamientos vivientes y plurales que apelan a modos diversos de comunicación con el viviente humano, a través de sueños, espíritus, vientos, sonidos de árboles y ríos. Esa apertura a otras imágenes de mundo deja entrever otros modos de relación y de implicación entre los signos humanos y no humanos que se diferencian en gran medida de la imagen dogmática de pensamiento que caracteriza a la cultura occidental.

Las formas de la escucha

En esta instancia, el procedimiento desplegado por Zelko se vuelve superficie de registro no solo de la palabra escrita, sino sobre todo de un agenciamiento de elementos heterogéneos que activan otros tiempos (el tiempo sonoro es un tiempo que se abre, se ahonda, se ramifica, se estira, es un tiempo que se hace espacio) e intensidades. El canto, la voz y el cuerpo están implicados de un modo singular, para que se produzca un decir y una escucha. ¿Qué se pone en juego cada vez que se ofrece la escucha?, ¿qué sucede en ese *entre*?, ¿qué otros espacios/tiempos se generan en esa apertura de sentidos insondables entre la voz y el oído?

Estar a la escucha, como plantea Jean-Luc Nancy (2007)¹⁰, es estar al mismo tiempo afuera y adentro, estar abierto desde afuera y desde adentro y, por consiguiente, de uno a otro y de uno en otro. La escucha también requiere de una posición afectiva que compromete al cuerpo como territorio, donde esa voz encuentra una recepción, un lugar.¹¹

Escuchar, entonces, en el marco de esa experiencia singular, es un ejercicio ético que desplaza lo personal para convertirse en archivo de resonancia de la voz del otro.

Sabemos con Jean-Luc Nancy que la escucha, a diferencia del orden visual donde se aprehende la forma de las cosas en primer lugar, hace que lo sonoro irrumpa de un modo diferente, arrebatando las restricciones de la forma, otorgándole un espesor y una vibración especial de afectos que se mueven, se extienden y penetran, componiendo una atmósfera donde los signos proliferan y hacen eco, resuenan y dejan las marcas de un “presente vivo”: más que como un punto en una línea, nos dice Nancy, como una ola en una marea (p. 12).

Entre la voz de Caístulo, que transita por la palabra hablada y el canto, y la atención del que transcribe se sucede una serie de inflexiones de la escucha que la ubica como un componente clave para que emerjan otros sentidos en lo expresado: “no hay escucha de relación”, profiere la voz de Caístulo y evidencia la necesidad de abrir la escucha en su sentido más profundo.

La escucha como forma de relación se juega en diferentes niveles y dimensiones, lo que posibilita el tramado de una red abierta y en desplazamiento: de aquellos sonidos del entorno con los que hace cuerpo y experiencia Caístulo, pero también de las condiciones en las que su voz puede ser escuchada, cantada y narrada a través de un encuentro entre los que participan de ese testimonio y su posterior transmisión. Resonancias y ecos de la escucha: reverberaciones

¹⁰ En su ensayo *A la escucha*, Jean Luc Nancy (2007) indaga sobre el sentido del oído y sus particularidades; a diferencia de los demás sentidos, la ubicuidad del sonido y sus resonancias lo ubican en un lugar privilegiado de reflexión. *Estar a la escucha* comporta una serie de consideraciones que necesariamente nos llevan a replantear dicotomías y sentidos arraigados. “Estar a la escucha es estar *al mismo tiempo* afuera y adentro, estar *abierto desde afuera* y desde *adentro* y, por consiguiente, de uno a otro y de uno en otro. La escucha constituiría así la singularidad sensible que expresa en el modo más ostensivo la condición sensible o sensitiva como tal: la partición adentro/afuera, división y participación, desconexión y contagio” (pp. 33-34).

¹¹ La escucha y la mano hacen cuerpo: esa mano que no para de escribir lo que la voz le dice y, a pesar del cansancio o quizá por eso mismo, se crean ciertos “ejercicios de reciprocidad” (Zelko), donde aquel o aquella que emite los sonidos y afectaciones de la voz deja que las palabras surjan, insistan, sacudan.

en red para seguir explorando las composiciones de las voces heterogéneas que se reúnen a partir del procedimiento elaborado por Zelko.

Otro de los matices políticos del procedimiento se vincula con la puesta en marcha de un proyecto denominado “La lengua encantada” que surge en el marco de un intercambio de cantos y traducciones entre las diferentes comunidades indígenas del territorio argentino:

Le conté a Caístulo que hace años trabajo con una cantora mapuche llamada Soraya Maicoño que desde 1997 viaja por comunidades mapuche haciendo una reconstrucción del canto ancestral de su pueblo. A Caístulo se le iluminó la cara: ‘Me encantaría escuchar uno de sus cantos, nunca escuché un canto mapuche’. Le mostré un canto de Soraya que tenía en el celular llamado ‘Amuley’. Cuando terminó de sonar Caístulo me dijo: ‘¡Qué hermoso que es! ¡Pero no entiendo nada, hermano!’. La llamamos a Soraya y le pedimos que nos traduzca la letra del canto al español. La anoté en un papel. Ahí Caístulo dijo: ‘Yo quiero hacer una versión en mi lengua’. Tradujimos, a través de una larga conversación, la letra del español al wichí lam tés, grabamos la versión y se la mandamos a Soraya. Soraya se emocionó y nos pidió que le mandáramos una canción de Caístulo con su letra en español para que ella también pueda hacer su versión del canto wichí en mapuzungún (Maicoño, 2023).

El objetivo principal y a largo plazo es construir una red de canto y traducción indígena conformada por cantores y cantoras de distintos territorios y compartir, a través del trabajo de traducción y edición, partes de su vínculo singular con la tierra, la espiritualidad, con la política y el canto. Desde esta perspectiva, se despliega una política de la escucha que amplifica los modos de relación y encuentro entre diferentes comunidades indígenas a través de una red colaborativa de cantores y traductores de cada comunidad.

Afectos, sonidos, ritmos

Caístulo se presenta como un mensajero, medio/caja de resonancias por el que se transmiten los mensajes de los árboles, los animales, envueltos en sonidos, vientos y aromas. Un cuerpo vibrante que, lejos de ubicarse a distancia de lo que le rodea, se construye y ofrece para vehicular

“mensajes” que exceden aquellos modos de representación insistentes en la separación entre lenguaje y vida:

Yo no tengo voz para hacer mensaje
yo soy un cantor
yo soy un mensajero
no hago mensaje
lo llevo
canto con la madre
ella da el canto sus mensajes propios
ella nos piensa
nos piensa
y si nos da su mensaje
ahí podemos participar
y hacer el mensaje conjuntamente
nosotros no podemos decir
que lo hacemos
la fortaleza y la presencia
del mensaje es de la madre
la resistencia
que es el futuro al que el humano se niega
Ah, que yo soy de tal raza, que yo soy de tal país
eso es pensamiento mezquino
tenemos que cultivarnos para que el cultivo
sea como hermanos y amigos
en la tierra somos hermanos

y en el cielo somos amigos
no nos sirve ser humanos no compañeros
¿cómo me asocio? ¿cómo recorrer las situaciones?
cada ser que toca su fuerza
tiene una voz
es una voz... (pp. 6-7).

El poema expresa un vínculo indisoluble entre afecto y pensamiento, porque lo que reclama y evidencia es la urgencia de recomponer o reinventar, por fuera de las lógicas de dominio y propiedad, nuestra forma de relacionarnos con el mundo y el pensamiento viviente. Expresiones y saberes que las comunidades indígenas traen consigo desde tiempos ancestrales y que la voz de Caístulo activa, va desplegando a lo largo de sus preguntas, intervenciones, rituales y tránsitos.

Porque lo que se lee en el devenir de esas palabras —que primero fueron canto en wichi, luego palabra oral y después narración escrita a través del procedimiento de reunión de voces y registro de esas voces que Zelko propone— es un movimiento incesante entre signos y afectos que activan otros registros sensibles como la escucha y habilitan, de ese modo, una apertura hacia otras imágenes de pensamiento y también hacia otras preguntas que interpelan:

¿sentís que las personas que te ayudan son herramientas?
¿o son sonidos?
¿sos capaz de sonar? (p. 13).

A lo largo de todo el poema hay un hacerse *en y por* la escritura a partir de una serie de afecciones en la lengua, en el cuerpo y en la voz. Estas afecciones funcionan como trazas afectivas (recordemos que comienza su poema/canto luego de una experiencia límite, un largo estado de coma del que se despierta y comienza a cantar) y le van otorgando al discurrir de las palabras un ritmo, una forma que se va desplazando en su movimiento.

Esta noción de *ritmo*, como “forma en movimiento”, excede a la noción de signo más convencional y da cuenta de un involucramiento del cuerpo en lo que se registra y deja entrever en la lengua ciertas huellas de la afectividad de aquella voz que se transcribe. En esta noción de

ritmo, signo y afecto van juntos (cuerpo/signo/afecto). El poema/testimonio, entonces, como archivo y registro de la presencia, del modo de existencia que adquiere el cuerpo en lo que se dice.

Es a partir de este ensamblaje entre canto/palabra/sonido/lengua, vehiculado a través del procedimiento de la escucha, donde cuerpo y afecto se articulan y se inscriben en el discurso.¹²

Y en este punto, el testimonio/poema de Caístulo puede ser considerado como el momento de una escucha (Meschonnic, 2020), no solo por lo que se deja leer/escuchar en la proliferación de sonidos, relaciones y encuentros con el mundo viviente en peligro de extinción que rodea y sostiene al narrador, sino también porque el procedimiento estético/sensible que habilita Zelko funciona como superficie de conexión para que la voz de Caístulo —esa voz/cuerpo atravesada por la precariedad y las violencias sistemáticas sobre los territorios en los que habita— pueda adquirir, en la potencia de la escucha, una forma otra de existencia.

¹² En este punto, podríamos decir, siguiendo algunas reflexiones de Henri Meschonnic (2020), que el ritmo es una forma de inscripción (singular, irrepetible, histórica) del sujeto en la historia. Una inscripción singular donde el cuerpo y sus afectos (intensidades) dejan marcas en la lengua y sus mediaciones. Una teoría del ritmo, entre otras cuestiones, tensiona y desestabiliza la matriz semiótica binaria del signo y los modos de representación simbólicos asociados. Porque las palabras, dirá Meschonnic, no fueron hechas para designar las cosas, sino para situarnos con las cosas. Una teoría del ritmo apuesta a dar cabida a todo aquello a lo que el signo convencional es sordo. El ritmo va organizando el movimiento en la palabra y trae resonancias de otras formas de representación y otros modos de relación entre regímenes de signos heterogéneos. De allí también su vinculación con una dimensión ética, histórica y política, puesto que, a diferencia de la poesía convencional del sentido, “sólo existe el poema si una forma de vida transforma una forma de lenguaje y si recíprocamente una forma de lenguaje transforma una forma de vida”, como dirá el autor en su *Manifiesto a favor del ritmo*. Ver también *La poética como crítica del sentido* (2022).

Bibliografía

- Boero, S. (2020). Voces y mundos que resuenan. Apuntes sobre el vínculo entre lo sensible y lo político a partir del “procedimiento” compuesto por Dani Zelko. El caso Lof Lafken Winkul Mapu. *Actas del X Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas “Las urgencias del presente: Desafíos actuales de las ciencias sociales y humanas”*. Universidad Nacional de Córdoba, CIFYH, IDH-Conicet. <https://ffyh.unc.edu.ar/publicaciones/wp-content/uploads/sites/35/2020/10/ActasXEncuentroTomo2.pdf>.
- Cadava, E. (2014). *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Caístulo (2022). *Un texto camino*. Movimiento X la Lengua. Territorio Wichi. <https://reunionreunion.com/>.
- Cámara, M. (2019). Reunión, de Dani Zelko. *Guay. revista de lecturas*. <http://revistaguay.fahce.unlp.edu.ar/index.php/2019/09/18/mario-camara-reunion-de-dani-zelko/>.
- Giorgi, G. (2021). La respiración de lxs otrxs. Afectos públicos en Reunión, de Dani Zelko. <https://drive.google.com/file/d/1EmfNOEfvL9oItgQjaaNCHKUISawKHsvM/view>.
- Kohn, E. (2021). *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano*. Buenos Aires: Hekht/Abya Yala.
- Maicoño, S. (2023). *El sueño del sonido*. Movimiento X la Lengua. Puel Mapu. <https://reunionreunion.com/>.
- Meschonnic, H. (2020). *Manifiesto a favor del ritmo*. <https://circulodepoesia.com/2020/03/manifiesto-a-favor-del-ritmo-poetica-de-henri-meschonnic/>.
- Meschonnic, H. (2022). *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol/Izquierdo Editores.
- Nancy, J. L. (2007). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ranciere, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM.

Zelko, D. (2023, 18 de octubre). Reunión. <https://reunionreunion.com/>.

Cómo citar este artículo:

Boero, M. S. (2024). Anotaciones sobre *Un texto camino* (cantado y hablado por Caístulo, escuchado/transcripto por Dani Zelko). *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45498>

¿Sueña DALL-E con becerros eléctricos? El arte en la época de la inteligencia artificial

Does Dall-E dream of electric calves? Art in the Age of Artificial Intelligence

Silvina Carnero

Universidad de Buenos Aires
 Facultad de Filosofía y Letras
 Departamento de Artes
 Buenos Aires, Argentina
silvina.carnero@uba.ar
<https://orcid.org/0009-0001-5207-6782>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/du8s7bo2l>

Resumen

Partiendo del interrogante *¿pueden ser consideradas obras de arte las producciones realizadas con inteligencia artificial?*, el presente artículo busca relevar una serie de ideas, conceptos, categorías y sistemas de la teoría del arte que permite, en una primera instancia, pensar la pertinencia de esta pregunta para el campo artístico actual, como así también los argumentos que jugarían a favor o en contra de una respuesta positiva. A su vez, se pondrá en evidencia la necesidad de generar nuevos abordajes y herramientas para el análisis de esta problemática considerando los límites de una teoría del arte donde la figura del artista-creador-humano está jerarquizada en la creación o ideación artística y donde la irrupción de estos modelos de IA pone en jaque esta pretendida centralidad de lo humano en las producciones estéticas contemporáneas.

Palabras clave

inteligencia artificial, arte IA, estética, arte generativo, DALL-E

Abstract

Based on the question *Can productions made with Artificial Intelligence be considered works of art?*, this article attempts to examine a series of ideas, concepts, categories and systems of art theory that allows, in the first instance, to consider the pertinence of this question for the current artistic field as well as the arguments that would support or oppose it. At the same time, the need to develop new approaches and tools for the analysis of this problem will be discussed, considering the limits of a theory of art where the figure of the artist-creator-human is ranked in artistic creation and where the irruption of these AI models challenges this alleged centrality of the human dimension in contemporary aesthetic productions.

Key words

artificial intelligence, AI art, aesthetics, generative Art, DALL-E

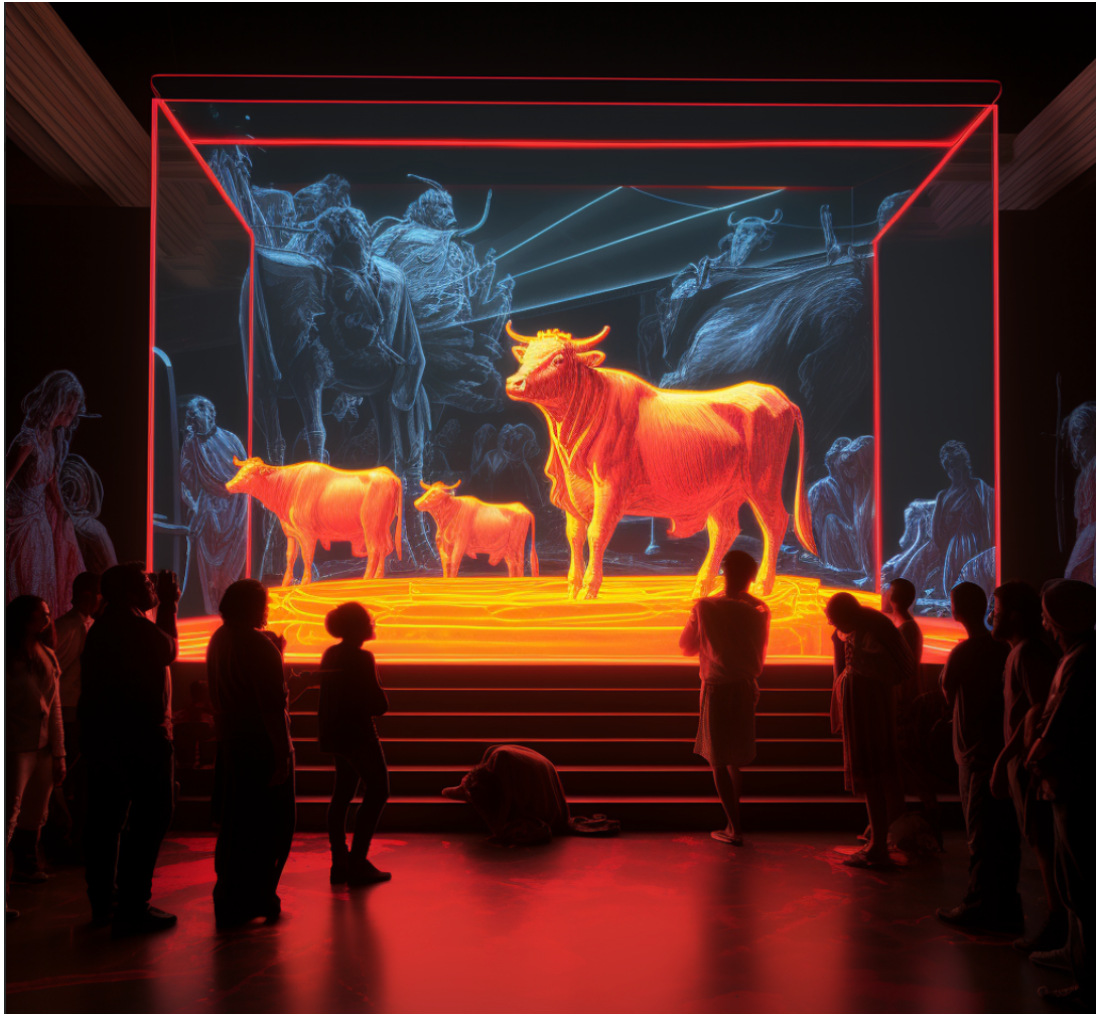


Imagen 1: Carnero, S (2023). S/N. Imagen creada con Midjourney en base al prompt: *La adoración del becerro de oro* de Nicolas Poussin en un escenario futurista.

A modo de introducción: un sonido atronador

Escribir sobre arte en la era de la inteligencia artificial es como tratar de pisarle los talones a la historia. Hacer ciertas preguntas, sobre todo si se espera respuesta certera, pecado de ingenuidad. Aun así, los modelos generativos nos devuelven a una vieja encrucijada que artistas, críticos, historiadores y filósofos conocen y han sorteado más de una vez en la historia del arte. En un amanecer que todavía se resiste, el viejo debate que se llevó a cabo allá por el siglo XIX sobre la cámara fotográfica y su capacidad de hacer todo aquello que un retratista o paisajista hacía con sus manos, resurge hoy frente a un dispositivo que, con la misma aparente facilidad, puede generar una imagen, una pieza musical o el guion de una película. Aun considerando las notables diferencias entre la cámara fotográfica y la IA, se está de nuevo frente a las puertas de un debate que atraviesa múltiples disciplinas y cuya resolución se exige forzada pero todavía imposible.

Centrado en el interrogante *¿pueden ser consideradas obras de arte las producciones realizadas con inteligencia artificial?*, el presente artículo releva distintas ideas, conceptos, categorías y sistemas de la teoría y la filosofía del arte que permiten, en una primera instancia, pensar la pertinencia de esta pregunta para el campo artístico actual, como así también los argumentos que jugarían a favor o en contra de una respuesta positiva. A su vez, en el curso de esta misma reflexión, se evidenciará la necesidad de generar nuevos abordajes y herramientas para el análisis de esta problemática. La producción, circulación y recepción de material generado por IA y los debates a los que invita dan cuenta de los límites de una teoría del arte donde la figura del artista-creador-humano es condición (casi) indiscutible, ya sea para la producción o la ideación artística, y donde la presencia de un aparato¹ pone en jaque esta pretendida centralidad de lo humano en las producciones estéticas contemporáneas.

¹ Según Vilem Flusser (2014), un aparato es “un juguete que simula el pensamiento” (p. 86). Para los fines de este artículo, la IA puede ser considerada como un aparato en términos flusserianos.

Un *trompe-l'œil* para el siglo XXI: arte, inteligencia artificial y el caso *The Next Rembrandt*

La introducción de la IA y las redes neuronales artificiales en la creación estética es un tema relativamente joven pero que, desde que proyectos como *The Next Rembrandt*² vieron la luz, se ha vuelto cada vez más central en los debates contemporáneos. La presencia de piezas generadas con inteligencia artificial que ganan premios para luego “desenmascarse” y demostrar las infinitas posibilidades que otorgan estos modelos en materia de producción artística³ son el eco de una intención ya patentada a principios del siglo XX. Es vasta la literatura que analiza y expone los cambios que operaron a nivel institucional luego de que los *ready-made* dijeran presente en la escena artística, pero es sugestivo señalar cómo Nelson Goodman (2013), filósofo estadounidense, resume de forma magistral el cambio operado a principios del siglo XX que hoy sirve para pensar la cuestión del arte y la inteligencia artificial. Según Goodman, la pregunta *¿qué es el arte?* se vuelve inconducente cuando el sistema artístico abre las puertas a cualquier objeto que pueda adquirir *status* de obra de arte. De esta manera, afirma el autor, después de las vanguardias y la *Fuente* de Duchamp (1917) es mucho más pertinente preguntar *¿cuándo hay arte?* (pp. 87-102).

The Next Rembrandt o *El próximo Rembrandt* fue un proyecto organizado en torno a una pregunta más propia de la ciencia ficción: *Rembrandt murió hace más de 400 años, ¿puede la inteligencia artificial revivirlo para que cree una nueva pintura?* Partiendo de esta premisa, se analizaron más de 160.000 fragmentos de las obras de Rembrandt que, junto con un algoritmo de aprendizaje profundo y reconocimiento facial, generaron una pieza dentro del horizonte de expectativas de lo que sería una obra del pintor barroco: un retrato de un hombre de mediana edad con vello facial, ropaje oscuro, sombrero y un cuello tradicional holandés. La imagen devuelta por el modelo de IA cumplía todos los requisitos formales que cualquier especialista en atribuciones de Rembrandt podría considerar fundamentales para afirmar que se trata de una obra del neerlandés. El paso siguiente, su impresión en 3D considerando todos los rasgos específicos de la técnica del artista, dio vida a un objeto que, si no fuera porque su orgullo radica en ser una producción de la inteligencia artificial, podría servir, hipotéticamente, para engrosar

² Véase sitio web del Proyecto *The Next Rembrandt*: <https://www.nextrembrandt.com/>.

³ Véase “Una obra de arte hecha por inteligencia artificial ganó un premio e indignó a artistas” en https://www.clarin.com/tecnologia/obra-arte-hecha-inteligencia-artificial-gano-premio-indigno-artistas_o_dgtaoY9ExS.html (Consultado el 18/09/2023).

el *portfolio* del artista. Como último gesto, se realizó una exposición en Ámsterdam, hogar y lugar de trabajo del mismo artista, donde los visitantes podían contemplar la pieza final, como así también conocer su proceso de producción.

Son varios los ejemplos de obras que dan cuenta de que el modo en que fueron producidas no restringe su categorización como tales: Duchamp (1915) no fabricó la pala de *Anticipo de un brazo roto*, Warhol realizaba sus serigrafías en talleres e incluso artistas como Miguel Ángel no trabajaron en soledad. Entonces, ¿por qué una pieza materializada por una IA que logró aprender de forma exhaustiva, detallada y refinada la obra y técnica de un famoso artista produciendo una imagen que incluso podría engañar a los especialistas en el pintor neerlandés no podría llamarse *obra de arte*?, ¿por qué, si todas las piezas que poseen características semejantes y fueron la materia prima de esta nueva producción son consideradas obras de arte, esta no puede reclamar para sí el mismo título? Por supuesto que un “Rembrandt” no es únicamente su cualidad matérica y pictórica y su pertinencia en la historia canónica del arte occidental supera con creces cuestiones que podrían definirse como formales. El pintor neerlandés es un punto de inflexión de gran relevancia en la historia del arte y si bien este nuevo “Rembrandt” puede engañar y hasta convencer de que se trata de una pieza auténtica, su objetivo final no es trascender como una, ni siquiera como una obra de arte, sino más bien como una orgullosa muestra de lo que la inteligencia artificial puede lograr hoy: “un Rembrandt original”. Aun considerando que las pretensiones del proyecto eran otras, la pieza invitó (e invita) a una reflexión ineludible sobre la capacidad de la IA de producir “obras de arte”. En una primera instancia, y considerando las respuestas más recurrentes en torno a esta problemática, la idea de una imagen generada por inteligencia artificial compartiendo sala con las obras originales de Rembrandt se ordena dentro de la lógica de “la estafa”. En un artículo publicado en 2007, Margaret Boden —una de las pensadoras más relevantes de la relación inteligencia artificial-creatividad— analiza *Emmy*, un modelo similar al de Rembrandt que puede producir piezas musicales acordes a los estilos de músicos reconocidos como Bach o Chopin. En este breve artículo centrado en el problema de la “autenticidad” de las producciones de la IA (salvando todos los problemas que invita dicha categoría), la autora recupera las opiniones de dos filósofos contemporáneos, Douglas Hofstadter y Anthony O’Hear, sobre sus experiencias con *Emmy*. Ambos coinciden en que si bien las piezas generadas pueden ser consideradas “bellas” y “emotivas”, estas emociones no serían genuinas ya que la genuinidad o autenticidad de estas es solo garantizada por el agenciamiento humano de sus partes (Boden, 2007, p. 5). Concluye O’Hear que para que un objeto pueda ser considerado una obra de arte exige que

tanto el artista como el público compartan la “experiencia humana” ya que, caso contrario, una vez revelada la “verdad”, será percibida como una estafa o un “fraude ingenioso” y la pretendida satisfacción obtenida “desaparecería” (en Boden, 2007, pp. 4-5). De esta forma, la dimensión humana se edifica como una muralla que reclama para sí la creación artística dejando afuera a cualquier intervención maquina u orgánica no-humana.⁴

¿Herramienta o medio? Un debate necesario

Sería faltar a la verdad afirmar que la querrela arte-inteligencia artificial es reciente ya que desde al menos cincuenta años que el tema circula en el campo artístico; para 1970 Harold Cohen exhibía obras que habían sido generadas por un programa escrito por él mismo al que llamó AARON (Hertzman, 2018, p. 8). La historia de las disputas con ciertos dispositivos tecnológicos, como fueron las cámaras fotográficas, ha sido relevada por Aaron Hertzman (2018), investigador de Adobe Research, quien concluye que los modelos que generan imágenes no son más que otra herramienta para los artistas como lo fueron las lentes ópticas y la técnica de la pintura al óleo varios siglos atrás. Estas nuevas herramientas, asegura, “no siempre son predecibles y sus resultados suelen ser agradables y sorprendidos” (p. 12). Ya en 1952 en el célebre artículo “The American Action Painters”, Harold Rosenberg (1952) introduce la noción de *evento* para pensar el *action painting*. Similar a lo que acontece con los modelos de inteligencia artificial, el artista se encuentra frente al lienzo como una arena en la que actuar sin figuras apriorísticas en su mente; en otras palabras, el artista no se presenta en su estudio a producir o representar una imagen preconcebida como idea, sino que esta se manifiesta en el mismo acto de pintar. El resultado de ese encuentro, que es en definitiva la obra de arte, debe ser una sorpresa para él. Por supuesto que, al igual que un usuario que utiliza DALL-E o cualquier otro modelo generativo de imagen, el artista de *action painting* posee una noción de aquello que puede llegar a obtener a partir de determinados movimientos o acciones frente a ese lienzo (o determinadas descripciones ingresadas, o directivas para el caso de la IA), pero el producto final exige un grado de impredecibilidad necesario para que, como dice Rosenberg, se manifieste la “revelación contenida en el acto”:

4 Se tienen en cuenta los debates en torno al bioarte y la ética.

En este gestualismo con los materiales, lo estético también ha sido subordinado. Forma, color, composición, dibujo, son auxiliares, cualquiera de los cuales —o prácticamente todos, como ha sido intentado, lógicamente, con lienzos en blanco— puede prescindirse. Lo que importa es la revelación contenida en el acto. Hay que dar por sentado que el efecto final de la imagen, independientemente de lo que haya o no en ella, será una tensión (Rosenberg, 1952, p. 23).⁵

Considerando la apreciación realizada por Hertzmann (2018) sobre la impredecibilidad del acto creativo de la IA y la noción de *evento* acuñada por Rosenberg (1952), es fácil establecer un paralelismo entre ambas instancias aun considerando sus obvias diferencias. Si, tal como manifiesta Rosenberg, lo más importante del fenómeno artístico es la revelación contenida en ese acto donde la obra acontece en el mismo hacer, entonces las producciones generadas por modelos de IA se encuentran más cerca de este procedimiento artístico que el de los llamados pintores premodernos. Si bien podría pensarse desde estos presupuestos que “lo sorpresivo” es la dimensión inexcusable que define si ese producto final puede ser considerado una obra de arte y, por ende, una imagen, sonido o texto generado por IA podría (en una primera instancia) reclamar para sí el título de obra de arte, Rosenberg (1952) advierte sobre lo problemático de no distinguir la noción de acto de *fabricación de un cuadro*:

La pintura-en-acto es de la misma sustancia metafísica que la existencia del artista. La pintura rompió con toda la diferencia entre arte y vida (...) Su valor debe encontrarse por fuera del arte. De lo contrario, el “acto” se convierte en “hacer un cuadro” a la velocidad suficiente para cumplir una fecha de exposición. El arte —la relación del cuadro con las obras del pasado, la corrección del color, la textura, el equilibrio, etc.— vuelve a la pintura a través de la psicología (p. 23).⁶

Para Rosenberg, el arte y la biografía del artista son inseparables y la dimensión humana es incluso indiscutida para la creación artística. En una reconocida entrevista que mantuvo durante la exposición de Pintores de Acción de 1958 en Dallas, Texas, Thomas B. Hess le consultó al crítico sobre la relación entre perfeccionamiento de la acción y la pérdida de las cualidades

⁵ Traducción propia del artículo original en inglés. Véase Rosenberg (1952).

⁶ Ibid

subjetivas de dicho gesto, poniendo (presumiblemente) en jaque la misma sustancia de la pintura de acción. Frente a esto, Rosenberg responde, por un lado, que el perfeccionamiento de cualquier movimiento humano es la “máquina” con sus “gestos eficaces y abstractos” y, por el otro, que la máquina es la muerte y la muerte del arte. La acción (en la pintura), concluye, nunca se perfecciona pero sí tiende a la perfección aunque no la alcance⁷. En definitiva, aun cuando la pintura de acción, tal y como la pensaba Rosenberg, otorga herramientas conceptuales para pensar el arte en la era de la inteligencia artificial, lo cierto es que en el devenir mismo del análisis el propio sistema excluye —hasta de forma evidente— la dimensión maquina de cualquier producción artística. La noción de evento de Rosenberg exige para sí una psicología humana para producirse.

Aun cuando el análisis previamente expuesto parte de la base de que los modelos generativos son una herramienta, lo cierto es que esta definición delineada por Hertzmann resulta insuficiente o limitada; los procesos llevados a cabo por la IA son más similares al quehacer artístico propiamente dicho que a las herramientas utilizadas. En definitiva, las herramientas no se modifican a sí mismas, ni “toman decisiones” de ningún tipo, ni tienen la capacidad de aprender de la experiencia como si lo hace un algoritmo de aprendizaje profundo. A partir de esto, Mazzone y Elgammal (2019) proponen pensar los modelos de IA como “medios” en el sentido de que este concepto no solo contiene las herramientas utilizadas para la creación de imágenes, sino también un rango de posibilidades y limitaciones inherentes a las condiciones de creación de arte, es decir, incluyen la historia de la pintura, las limitaciones físicas y conceptuales de la superficie en dos dimensiones, las especificaciones de lo que puede ser considerado como pintura, etc. (p. 8). Por supuesto, hablar de los límites implica pensar hasta dónde pueden llegar estas herramientas a la hora de elaborar una imagen, un texto o un sonido. En su ensayo “*Creativity in the era of artificial intelligence*”, Esling y Devis (2020) —investigadores de la Universidad de París— dedican un apartado a detallar las dificultades inherentes a lo que llaman “reificación matemática de las ideas” o, en términos más coloquiales, la traducción del proceso creativo en términos computacionales. A su vez, dedican un espacio a las limitaciones que exceden la dimensión específicamente técnica. En esa segunda instancia, los autores señalan que los modelos de IA son incapaces de determinar el valor creativo de lo que producen y, por ende, carecen de una intención artística (p. 8). Esto se encuentra en relación directa con la dimensión contextual y cultural de la creatividad que muchas veces funciona de manera aleatoria, impredecible e irracional y varía de acuerdo a factores históricos

⁷ Véase The Dallas Museum for Contemporary Arts. (1958).

y geográficos. La imposibilidad de la tecnología de aprehender estas circunstancias produce modelos que, como dicen Esling y Davis, pueden generar una infinita cantidad de imágenes pero, al no poder evaluar su propio valor estético (y tomar decisiones a partir de ello), solo producen variaciones de aquella información y criterio con los que cuentan (p. 4). La novela *Flatland* de Edwin Abbott Abbott, afirman los autores, podría ser un ejemplo ilustrativo de esto: en un mundo de formas geométricas de dos dimensiones, la posibilidad de razonar sobre cubos es nula. En otro orden, un modelo generativo de IA, que contiene toda la información necesaria para producir imágenes acorde a las reglas del llamado arte medieval, podría generar una infinidad de respuestas satisfactorias, pero nunca podría dar el salto cualitativo que abrió paso al Renacimiento. De nuevo, independientemente de la caracterización como herramienta o medio, la IA encuentra dificultades evidentes y probadas para adaptarse a las contingencias que exceden su programación, y sus producciones, al menos por ahora, estarían más cerca de la categoría *objeto estético*⁸ que de *obra de arte*.

El arte en la época de la productibilidad algorítmica

64

El lugar de la recepción en la experiencia estética es una cuestión elemental a tener en cuenta para el debate presente siendo el proyecto AICAN un caso esclarecedor. En pocas palabras, este modelo de IA simula cómo los artistas aprehenden obras artísticas hasta poder generar algún contenido original. De esta forma, AICAN produce imágenes que, si bien son originales, no distan mucho “los estándares estéticos aceptados” (Mazzone y Elgammal, 2019, p. 3). Haciendo uso de estas producciones, se llevó a cabo un “test de Turing” en el Art Basel 2016, intercalando imágenes generadas por la IA y obras creadas por seres humanos. De esta experiencia se concluyó que el 70% de los participantes no podía diferenciar una imagen creada por un ser humano y una producida por una computadora e incluso se calificaba a estas últimas como “comunicativas”, “con una estructura visual”, “inspiradoras”, etc. (p. 5). Aunque las máquinas puedan engañar al público e incluso generar respuestas emocionales, esto no parece ser suficiente para afirmar categóricamente que una IA es capaz de generar una obra de arte. Nuevamente, la lógica de la “estafa” emerge una vez reveladas las circunstancias que envuelven a la generación de dichas imágenes. Pareciera ser, entonces, que cualquier producción generada con una IA carece de un *algo* que sí contienen las obras de arte creadas por seres humanos y

8 Se utiliza el concepto *objeto estético* desarrollado por el antropólogo Jacques Maquet (1999).

que escapa de las posibilidades de los modelos generativos. Las reflexiones sobre cuál es esa diferencia fundamental entre las “meras cosas” y las obras de arte han ocupado el trabajo de filósofos desde Heidegger hasta Danto pasando por una enorme cantidad de nombres propios. Tal y como anticipa Danto (2002), considerar las diferencias superficiales que existen entre una “mera cosa” y una obra de arte no puede resultar muy iluminador para entender por qué una pala ordinaria y la pala de *Anticipo de un brazo roto* de Duchamp son distintas ya que, en *aparencia*, son iguales. Un efecto similar puede producir una imagen realizada por una IA y una creada por un ser humano, por lo que la diferencia debe radicar en otro lugar al cual no puede accederse excepto, asegura Danto, a través de la filosofía:

El efecto de Borges [Pierre Menard, autor del Quijote] tiene el efecto filosófico de forzarnos a apartar la vista de la superficie de las cosas, y a preguntarnos dónde residen las diferencias entre distintas obras (si no es en la superficie) (p. 68).

La conclusión de Danto está en el mismo título de su libro: la mera cosa se transforma en obra de arte cuando es *transfigurada* y, aunque útil, no resuelve el evidente problema de lo humano como central en la creación artística. Es claro que el gesto de introducir una imagen generada por IA dentro de un concurso es análogo al de Duchamp cien años antes ya que ese objeto también resultó transfigurado. Ahora bien, es pertinente señalar que, como dice Elena Oliveras (2018):

(...) Duchamp tuvo que esperar hasta los años sesenta —cuando se da la explosión del arte fuera de las fronteras tradicionales— para ser plenamente reconocido. La lección de Duchamp no fue entendida por el mundo del arte sino mucho tiempo después de producida. Resulta significativo el hecho de que el atropello desdefinitorio del *ready-made* dadaísta le siguiera el surrealismo, con su retorno a medios más tradicionales, como la pintura o la escultura (p. 347).

Esta cuestión permitiría suponer que estas piezas creadas con inteligencia artificial, que ingresaron a concursos e incluso los ganaron, deberán esperar su momento histórico para ser consideradas como obras de arte ya que, como afirma Heinrich Wölfflin, no todo es posible en todas las épocas (en Danto, 2002, p. 80). Ahora bien, parece evidente que de no mediar un

desplazamiento de lo humano, hoy en el centro de la creación artística, es probable que estas intervenciones queden dentro del “gabinete de curiosidades” de la historia del arte o que el debate se traslade a otras ramas como la ética o el derecho. Al fin y al cabo, se trata de un campo en disputa entre quienes defienden la creación artística como una dimensión exclusivamente humana y quienes plantean el fin del antropocentrismo en el arte.

Por otra parte, resulta relevante destacar la experiencia del público no especializado con estas piezas, tal y como fue planteado con el proyecto AICAN. Para ello, es útil volver al clásico *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin, quien acuña el concepto de *aura*, es decir, el “aquí y ahora” que constituye la autenticidad de la pieza y que la reproductibilidad técnica tritura democratizando su recepción. Si la fotografía pudo ampliar los horizontes de las imágenes, ¿podrá la inteligencia artificial democratizar la creación? Pregunta sin respuesta certera; casi cien años después de la obra de Benjamin, el fetiche por el original sigue alimentando las largas filas de los museos del mundo: “La necesidad de objetos con aura, de encarnaciones permanentes, de la experiencia de lo fuera de lo común, parece ser indisputablemente un factor clave de la museofilia”, afirma Andreas Huyssen (2001, p. 71). El autor, que en su texto se pregunta por la nueva “manía” hacia los museos luego de que los años sesenta hubieran decretado su necesaria extinción (p. 49), piensa en las “cosas museísticas” en oposición a la “progresiva inmaterialización del mundo por obra de la televisión y de las realidades virtuales de las redes informáticas” (p. 72). Mucha agua pasó bajo el puente desde que Huyssen diagnosticó esta aparente contradicción entre un mundo cada vez más digitalizado y una demanda de experiencias auráticas más tradicionales. En su libro *AI Art*, editado en 2020, Zylinska retoma esta cuestión pensándola en torno a la irrupción de las redes sociales y en relación con cómo el concepto de *autenticidad* quedó mediado por estas. Tomando el ejemplo de *La Gioconda* de Leonardo Da Vinci en el Museo Louvre, rodeada por una masa de visitantes que buscan fotografiarla, la autora asegura que en realidad no están fotografiando la obra de Da Vinci, sino la experiencia de estar entre medio de esa multitud que la observa. Si bien esta experiencia, dice Zylinska, es menos aurática en el sentido benjaminiano, no deja de ser auténtica ya que en la era de los dispositivos móviles con cámara fotográfica el sentido de autenticidad ha sido alterado y encapsulado en el famoso eslogan “*Pics or it didn't happen*”⁹. Aun así, continúa la autora, no deja de sorprender que en la era de los nativos digitales, los museos, los conciertos o los teatros sigan siendo espacios inmensamente poblados por motivos similares a los expuestos por Huyssen veinte años antes (2020, p. 69).

9 “Imagen o no sucedió”.

Independientemente de las transformaciones y los desplazamientos del concepto benjaminiano de *aura*, las exposiciones y los conciertos siguen funcionando en torno a la presencia de nombres propios que convocan grandes multitudes. Para el caso de las producciones realizadas con IA, el problema de la autoría no deja de ser llamativo. El debate sobre quién es el autor y su condición de existencia, mecánica u orgánica, atraviesa no solo las discusiones académicas, jurídicas y éticas sino también las populares. Para los límites de este artículo es evidente que para la mayoría no es suficiente que el modelo haya sido programado por seres humanos, que estos sean los que ingresen un *prompt* (descripción) que devuelve una imagen, como es el caso de modelos como Midjourney o DALL-E, o incluso que los entrenen; las decisiones que determinan dicha imagen son tomadas por las IA y estas no están motivadas por valores ni sentimientos ya que, como se sugirió anteriormente, programar intenciones y emociones está por fuera de las posibilidades actuales.

Podría pensarse, a su vez, que esta negativa no está muy lejos de una visión romántica sobre las bellas artes. Lo que pensadores como Larry Shiner o Peter Bürger llamaron el “sistema moderno de las artes” demuestra no haberse agotado completamente, sobre todo cuando el concepto de *genio artístico* sigue funcionando para vender entradas a exhibiciones y como categoría de análisis de obras de todo tipo. El giro metafísico y religioso que sufre el arte alrededor de 1750, que lo ubicó como una de las formas de espiritualidad más alta, equiparando al artista con un “dios” que crea en soledad y cuya angustia y sufrimiento motorizan la creatividad artística, sigue alimentando las expectativas sociales en torno a las experiencias artísticas aun cuando el mismo campo artístico haya discutido estas concepciones varias décadas atrás. Fue gracias a los teóricos románticos alemanes y a filósofos idealistas que estas ideas terminaron de organizarse en lo que Jean-Marie Schaffer llamó “la teoría especulativa del arte”: “Esta teoría parte del supuesto que el arte revela el fundamento del universo a través de los significados sensibles de la imagen, el símbolo y el sonido” (en Shiner, 2014, p. 267). Lejos de haber superado dichas ideas, estas parecen estar más que vigentes; el enorme interés suscitado por ciertas exhibiciones y museos, tal y como lo presenta Huyssen y repiensa Zylynska, da cuenta de que el arte sigue operando como una oportunidad de fuga y, aun cuando las expectativas se han podido desplazar del llamado *arte contemporáneo* al cine inmersivo o los recitales, estas siguen existiendo.

¿Hacia una teoría posthumana del arte?

La irrupción de los modelos generativos de IA parece recuperar y resignificar aquella frase con la cual Adorno (1983) inicia su *Teoría Estética*: “Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia” (p. 9). El debate en torno a los alcances y las posibilidades de la inteligencia artificial ha generado lo que Agüera y Arcas considera una afrenta entre quienes conciben al arte como una facultad exclusivamente humana y los llamados posthumanistas; es motorizado, a su vez, por lo que Rosi Braidotti describió como un “pánico moral por la alteración de creencias centenarias sobre la ‘naturaleza’ humana” (en Agüera y Arcas, 2017, p. 2). El recorrido trazado en este artículo evidencia que todas las herramientas conceptuales que han sido presentadas pueden ser útiles pero limitadas en cuanto a su alcance para pensar el problema del *status* de obra de arte de las producciones de IA, al menos si se continúa considerando como central la dimensión humana en la creación artística. No faltan ejemplos en la historia de la teoría del arte donde la figura del artista aparece desplazada e incluso anulada en pos de centrar la experiencia estética en la relación obra-espectador. Roland Barthes (1994) en *La muerte del autor* critica la jerarquización de esa figura afirmando que la escritura es “ese lugar neutro (...) donde acaba de perderse toda identidad, empezando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (p. 65) y Susan Langer (1953) en *Feeling and form* afirma que el espectador, al encontrarse frente a una obra de arte, establece una relación con esta y no con el artista y, por lo tanto, todo lo que antecede a ese encuentro no es crucial para analizarla. Considerando tanto los concursos como los tests de Turing efectuados, resulta evidente que el único motivo por el cual la respuesta emotiva es anulada es el conocimiento sobre el origen “no-humano” de dichas piezas.

Frente a este panorama, quienes defienden la posibilidad de pensar en un arte generativo¹⁰ parten en su mayoría de las reflexiones del filósofo Vilém Flusser (2014):

A diferencia del artesano rodeado de su instrumento y del obrero junto a la máquina, el fotógrafo está dentro del aparato y entrelazado con el aparato. Esta es una función novedosa, en la que el hombre no es la constante ni la variable, sino donde el aparato y el hombre se funden en una unidad (la cursiva es nuestra) (p. 30).

¹⁰ Es fundamental no confundir el movimiento de *arte generativo* argentino con la categoría de arte generativo actual que se utiliza para las producciones realizadas con medios computarizados. Véase Boden y Edmonds (2009).

Agüero y Arcas (2017) retoma la idea de Flusser de las herramientas como extensiones de los órganos humanos (por ejemplo: el pincel como extensión de la mano) para asegurar que los modelos de IA podrían ser, análogamente, una extensión de la mente y el pensamiento (p. 5). Independientemente de la discusión previamente presentada acerca de si es una herramienta o un medio, el autor plantea una idea que se repetirá de distintas formas en varios autores: en su caso, pensará la relación hombre-máquina como de “entes híbridos” (p. 5); para Esling y Devis (2020) se dará en términos de “co-creatividad” (p. 10) y Zylinska (2020) propondrá la necesidad de pensar una teoría del arte posthumanista:

Comprender cómo los humanos pueden operar dentro de las limitaciones del aparato que forma parte de nosotros se convierte en una nueva tarea urgente para una (muy necesaria) historia del arte y teoría del arte posthumanistas. En este nuevo paradigma para entender el arte, el ser humano se concebiría como parte de la máquina, dispositivo o sistema técnico, y no como su inventor, propietario y gobernante (Zylinska, 2020, p. 54).¹¹

Ciencia ficción, filosofía y arte: un encuentro ineludible

Considerando el estado de la cuestión, podría pensarse que en el único espacio presente donde es posible que una inteligencia artificial tenga la libertad de crear arte es en el mismo arte y, más particularmente, en la ciencia ficción. La pregunta por la diferencia entre el humano y la máquina, catalizadora de algunas de las novelas y películas más reconocidas del género, hoy es una realidad tangible que admite una discusión en el terreno científico. Ya afirmaba Walter Benjamin (2019) en uno de sus paralipómenos de *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* que:

La historia del arte es una historia de profecías (...) Pero para que estas profecías se vuelvan comprensibles, tienen que haber llegado a la madurez circunstancias a las cuales la obra de arte se adelanta siglos, a menudo solo años. Estas son, por un lado determinados cambio[s]

¹¹ Traducción propia.

sociales, que transforman la función del arte, por el otro, ciertas invenciones mecánicas (p. 137).

Décadas después, el historiador H. Bruce Franklin (2010) escribía:

Antes de que las armas nucleares pudieran ser usadas, hubo que crearlas y antes de que fueran creadas, hubo que imaginarlas. Su historia implica una interrelación compleja entre los hallazgos e ilusiones que abrigaban quienes las concibieron como una ficción, aquellos que las construyeron realmente, y quienes decidieron usarlas (p. 277).

Salvando las indudables diferencias entre un arma de destrucción masiva y la irrupción de los modelos generativos en la creación pictórica, textual o sonora, la indiscutible relación entre imaginación y concreción es un paso casi obligatorio para abordar problemáticas que hasta que se volvieron una realidad tangible fueron tratadas en gran parte solo por la ficción.

En 1968 Philip Dick publicaba su novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, centrandó la diferencia entre los Replicantes y los humanos en una cuestión ética fundamental: la empatía; la prueba de *Voight-Kampff* permitía a los *blade runner* diferenciar a un ser humano de un androide basándose en las reacciones emocionales frente a ejemplos de maltrato animal. La película de Ridley Scott de 1982, una adaptación libre de la novela de Dick, retoma este punto e incluso desliza cierta sensibilidad estética: las fotografías que toma el replicante Kowalski como así también las últimas palabras de Roy presentan a unos androides con dos dimensiones humanas básicas: el miedo y la necesidad de preservarse. Treinta y tres años después, Alex Garland (2015) presenta a Ava en su largometraje *Ex Machina*, una androide creada para pasar el test de Turing pese a que su rasgo más característico es la evidencia de su artificialidad. Durante la película, Ava no solo presenta dibujos de su autoría, sino que se detiene en actitud contemplativa frente a las obras de arte que colecciona su creador y que se distribuyen por la casa que ambos habitan mientras ella intenta escapar. Dos obras separadas por casi tres décadas todavía manifiestan que el problema acuciante de la creatividad, la inteligencia artificial y el arte es un asunto de interés y difícil respuesta. Aun así, los avances tecnológicos actuales permiten acercarse a este problema desde otras perspectivas más cercanas a la ciencia y mucho más lejos de la ficción. De acuerdo a Ludwig Wittgenstein (2021), filósofo austríaco, los límites del lenguaje son los límites del mundo y, por ende, todo aquello que esté dentro de esos límites puede ser reducido a proposiciones verificables. Lo que está por fuera del

límite del lenguaje formal, continúa, es la ética y la estética. En otras palabras, no puede haber proposiciones estéticas porque las proposiciones no pueden expresar “nada más alto”, es decir, no son verificables (p. 142). Es interesante remarcar el paralelismo que puede darse entre las ideas del primer Wittgenstein y las dificultades que enfrentan hoy los científicos cognitivos y programadores a la hora de diagramar estos modelos generativos: si bien la inteligencia artificial puede emular ciertos procedimientos creativos propios de los seres humanos, encuentra su propio límite a la hora de expresar valores humanos en formato computacional (Boden, 1998, p. 349). Por supuesto, a la dificultad que entrama el problema expuesto, se suman factores exógenos tales como que los valores humanos no son universalizables y cambian de forma impredecible e incluso irracional (Boden, 1998, p. 354). En resumidas palabras, el límite del mundo que describe Wittgenstein es análogo al límite actual del desarrollo artístico de las inteligencias artificiales.

A modo de conclusión: ¿Hacia un nuevo-nuevo Laocoonte?

Aun contando con apologistas, la inteligencia artificial parece avanzar con viento en contra en su reconocimiento como medio válido para crear obras de arte. Mientras que el objetivo principal de estos modelos es comprender cómo funcionan distintos procesos de la mente humana —un terreno que todavía encuentra sus desafíos—, los usos y las posibilidades exceden a cualquier pretensión inicial. Quienes observan estos avances con optimismo, perciben una potencial ampliación de los límites humanos en la creación artística gracias a la inteligencia artificial. Esto requiere, por supuesto, pensar las categorías y teorías estéticas con las cuales se abordaría estas piezas y cuáles otras se estaría dispuesto a dejar atrás. Es claro que las bases están definidas y que los términos del debate han sido trastocados pese a las negativas imperantes de gran parte de la intelligentsia contemporánea. Lo que parece aún más evidente es que mientras hay una ostensible resistencia a abrirle las “puertas del arte” a las producciones realizadas con IA, estas parecen colarse por la ventana. La pregunta final sería: ¿es la inteligencia artificial el nuevo Prometeo o somos el pueblo celebrando un nuevo becerro de oro?

Bibliografía

Adorno, T. (1983). *Teoría Estética*. Madrid: Orbis.

Agüera y Arcas, B. (2017). Art in the Age of Machine Intelligence. *Arts*, 6(4), p. 18. <http://dx.doi.org/10.3390/arts6040018>.

Barthes, R. (1994). La muerte del autor. En R. Barthes, *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura* (pp. 65-72). Barcelona: Paidós.

Benjamin, W. (2019). Palipómena, variantes y varia. En W. Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (pp. 125-169). Buenos Aires: Ediciones Godot.

Boden, M. (2007). Authenticity and computer art. *Digital Creativity*, 18(1), pp. 3-10.

Boden, M. (1998). Creativity and Artificial Intelligence. *Artificial Intelligence*, 103(1-2), pp. 347-356.

Boden, M. y Edmonds, E. (2009). What is generative art? *Digital Creativity*, 20, pp. 21-46.

Danto, A. (2002). Obras de arte y meras cosas. En A. Danto, *La transfiguración del lugar común* (pp. 21-63). Barcelona: Paidós.

Esling, P. y Devis, N. (2020). Creativity in the era of artificial intelligence. ArXiv. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2008.05959>.

Flusser, V. (2014). *Para una filosofía de la fotografía*. Buenos Aires: La marca editora.

Franklin, B. H. (2010). *War Stars: Guerra, ciencia ficción y hegemonía imperial*. Buenos Aires: Final Abierto.

Goodman, N. (2013). ¿Cuándo hay arte? En N. Goodman, *Formas de hacer mundos* (pp. 87-102). Madrid: La balsa de Medusa.

Hertzmann, A. (2018). Can Computers Create Art? *Arts*, 7(2), p. 18. <http://dx.doi.org/10.3390/arts7020018>.

- Huyssen, A. (2001). Escapar de la amnesia: los museos como medios de masas. En A. Huyssen, *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización* (pp. 41-75). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Langer, S. (1953). *Feeling and form: A theory of art*. Londres: Scribner Book Company.
- Maquet, J. (1999). *La experiencia estética: La mirada de un antropólogo sobre arte*. Madrid: Celeste.
- Mazzone, M. y Elgammal, A. (2019). Art, Creativity and the Potential of Artificial Intelligence. *Arts*, 8(1), p. 26. <http://dx.doi.org/10.3390/arts8010026>.
- Oliveras, E. (2018). La estética de fines del siglo XX. En E. Oliveras, *Estética: La cuestión del arte* (pp. 325-377). Buenos Aires: Emecé.
- Rosenberg, H. (1952). The American Action Painters. *ARTnews*, 51(8), pp. 23-23, 48-50.
- Shiner, L. (2014). *La invención del arte*. Barcelona: Paidós.
- The Dallas Museum for Contemporary Arts (1958). A dialogue with Thomas B. Hess. *Catalogue of the Exhibition: Action Painting*. <https://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metapth176561/m1/9/>.
- Wittgenstein, L. (2021). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza.
- Zylinska, J. (2020). *AI art machine visiones and warped dreams*. Open Humanities Press. <http://openhumanitiespress.org/books/titles/ai-art/>.

Cómo citar este artículo:

Carnero, S. (2024). ¿Sueña DALL-E con becerros eléctricos? El arte en la época de la inteligencia artificial. *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45499>

Aproximaciones al lugar de la danza contemporánea en la sociología y la antropología de las artes latinoamericanas

Approaches to the place of contemporary dance in sociology and anthropology of Latin American arts

María del Mar Castillo

Universidad Nacional de Córdoba
 Universidad Nacional de Quilmes
 Cosquín, Argentina
mariadelmarcastildanz@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0000-3110-306X>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/y80vv9p9w>

Resumen

La antropología y la sociología de las artes en América Latina se han constituido como campos específicos de investigación en los últimos cincuenta años. Pinochet (2020) afirma que las antropologías del arte se han impulsado considerablemente desde finales del siglo XX siendo posible reivindicar su derecho a ocuparse de la complejidad de sus propias escenas artísticas. Así surgen algunas interrogantes: ¿qué lugar tiene la danza contemporánea en los estudios de la antropología y la sociología latinoamericanas?, ¿qué aportan estos estudios a la antropología filosófica?, ¿qué herramientas teóricas son propiamente latinoamericanas?

Luego de la aproximación al estado de la cuestión de la antropología y la sociología de las artes en América Latina, se rastrea el lugar de la danza desde la hipótesis de Acuña Delgado (2002), quien la considera como un texto que narra en su discurso significados que informan sobre el estado de determinadas contingencias culturales. Allí se habilita la reflexión acerca de los modos de vida, tema central tanto para la antropología como la sociología, desde una perspectiva integral.

Palabras clave

danza, antropología, sociología, arte, Latinoamérica

Abstract

The anthropology and sociology of arts in Latin America have been established as specific fields of research in the last 50 years. Pinochet (2020) affirms that anthropologies of art have been considerably promoted since the end of the 20th century, making it possible to claim their right to deal with the complexity of their own artistic scenes. Consequently some questions arise: are anthropology and sociology of dance possible in Latin America? What place does contemporary dance have in Latin American anthropological and sociological studies? How do they contribute to philosophical anthropology? What theoretical tools are specifically Latin American?

After approaching the state of the art of anthropology and sociology in Latin America, the place of dance is traced from the hypothesis of Acuña (2002), who considers it as a text that narrates in its discourse meanings that inform on the state of certain cultural contingencies. There, reflection is enabled on ways of life, a central theme for both anthropology and sociology, from a comprehensive perspective.

Key words

dance, anthropology, sociology, art, Latin America

Introducción

En este trabajo se plantea un recorrido principalmente textual y de aproximación en torno al lugar de la danza contemporánea en la antropología y la sociología de las artes latinoamericanas. La relación entre estas es permeable, pues lo humano —si hubiese forma de condensarlo en una única expresión— y su modo de manifestarse es de interés tanto para las artes como para las ciencias sociales en general y para todo estudio que involucre las prácticas humanas. En este recorrido, se busca señalar algunos elementos comunes entre danza contemporánea, antropología y sociología desde la situacionalidad latinoamericana, ya sea por considerar autorxs de estas latitudes o análisis situados de prácticas latinoamericanas.

Si se observa el estudio antropológico y sociológico que Le Breton (2002) realiza del mundo moderno, las prácticas corporales se ponen en relación con diferentes discursos, representaciones e imaginarios. En su libro *Antropología del cuerpo y modernidad*, afirma que la existencia del hombre es corporal, siendo analizable social y culturalmente, y pone de manifiesto imágenes, valores, estructuras, entre otros elementos que definen lo corporal.

Así como Le Breton critica la idea de *cuerpo* desde su propia situacionalidad, desde una visión occidental y eurocentrista en revisión, proponiendo una historia del presente, también es posible un análisis situado desde y para este territorio. Me pregunto, entonces, si son plausibles una antropología y una sociología de la danza en América Latina hacia una construcción crítica de antropología filosófica. Más allá de lo asentado de tales relaciones, es necesario volver a preguntarse por ellas en este ámbito específico de la danza. Por otro lado, este interrogante se enmarca en una investigación en curso, más abarcativa, que indaga sobre la caracterización y crítica de la noción de *cuerpo* en la vinculación entre filosofía y danza. Por ello, establecer consideraciones en torno a la sociología y la antropología de modo situado es un paso para la contextualización y el estado de la cuestión de tal vinculación.

El sustento de la presente propuesta de análisis crítico no es solo el interés y las prácticas artísticas personales, sino también la búsqueda de marcos conceptuales, problematizaciones situadas que tomen el contexto latinoamericano. Así como Dussel (2000) propuso una filosofía para América Latina, considero fundamental continuar reflexionando desde los desarrollos ya encaminados y hacia las disciplinas sociales y artísticas que se inscriben en las contingencias propias de los territorios: ¿qué discusiones son más frecuentes en los planteos antropológicos

y sociológicos latinoamericanos?, ¿qué aportan a la antropología filosófica?, ¿qué herramientas teóricas son propiamente latinoamericanas?

Frente a estos interrogantes, primero se aleja el foco para establecer una aproximación al estado de la cuestión de la antropología y la sociología en América Latina. Luego, se rastrea el lugar de la danza desde la hipótesis de Acuña (2002), quien la considera como un texto que narra en su discurso significados que informan sobre el estado de determinadas contingencias culturales. Allí se habilita la reflexión acerca de los modos de vida, tema central tanto para la antropología como la sociología, desde una perspectiva integral. En tercer lugar se establecen consideraciones finales en torno a la pregunta inicial, buscando contribuir a futuros desarrollos tanto en el campo de la antropología filosófica como en el de las artes.

Estado de la cuestión de la antropología y la sociología del arte en América Latina

78

La antropología y la sociología de las artes en América Latina se han constituido como campos específicos de investigación en los últimos cincuenta años. Pinochet (2020) afirma que las antropologías del arte se han impulsado considerablemente desde finales del siglo XX y así busca “reivindicar el derecho de las antropologías latinoamericanas de ocuparse de la complejidad de sus propias escenas artísticas” (p. 64). Luego de recorrer diferentes textos, Pinochet plantea la necesidad de realizar preguntas, de revisar las propias genealogías teóricas. Finalmente abre un camino hacia la investigación del valor de las antropologías del arte desde las contingencias que las caracterizan.

Tomando por caso los aportes de Dussel (2017), quien revisa la historia del arte y propone una lectura planetaria de los diferentes tiempos y lugares en los que se desarrolla el arte, se visualiza una complejidad más que interesante en torno a las diferentes expresiones artísticas. Buscando explicar los recorridos que dan origen a las dominaciones aún hoy percibidas, vividas y sostenidas en la geopolítica actual, el arte se plantea como una afirmación de la vida. Su historia puede escribirse según el ideal de belleza dominante. Es así que Dussel contrapone belleza y fealdad para desestructurar el relato señalando que la vida humana y la de la naturaleza pueden experienciarse desde la estética. Esta experiencia incluye principalmente las artes visuales, la música, la literatura y la danza. Así señala como ejemplo una sociología de la salsa como un caso de ruptura frente a la crítica artística y los ideales de belleza. Siendo una mención un tanto

menor frente al tratamiento eurocentrista y clásico de las artes, se abre el debate en torno a la circulación de los conocimientos acerca de las artes, sus estereotipos y la necesidad de una crítica descolonizadora.

Sin ahondar en detalle en este primer acercamiento, es posible trazar un mapa de las situationalidades determinadas por los discursos dominantes, así como también de los elementos preponderantes en algunos campos teóricos como la sociología y la antropología de las artes en América Latina, que busque reflexionar sobre las actividades humanas. Este ejercicio analítico es una exploración fructífera para la construcción de nuevos discursos sobre el arte que expresen lo propio de la territorialidad y la experiencia humana.

En *Siete hipótesis para una estética de la liberación*, Dussel (2017) propone un recorrido desde el mundo griego hacia y hasta la descolonización de la estética, para fundar una estética de la liberación. Desde una perspectiva geopolítica, el centro y la periferia fueron variando a lo largo de la historia, por lo cual, el mapamundi moderno, sostenido como el único en algunos discursos, es solo uno entre otros.¹ Los siete enunciados describen la situación del arte en la historia y de los diferentes campos de análisis estético, con la discusión geopolítica de fondo. Distinguiendo entre estética natural y cultural, el autor afirma que la estética es determinada culturalmente, como puede observarse en una historia mundial (no eurocéntrica) de la estética de las culturas, lo cual también determinará las normas estéticas de la creación artística. Por otro lado, la dimensión ético-política de la estética está presente desde el momento en que la obra de arte

(...) presenta el acontecimiento revestido de la aureola de la belleza que el artista sabe objetivar. El arte produce en el espectador la experiencia del *áisthesis* que, emotivo-intelectualmente o sensible-cognitivamente, refuerza con la belleza la relación afirmativa de la vida en ambos aspectos (como belleza de la obra y como acto heroico del pueblo) (Dussel, 2017, p. 19).

1 Los conceptos de *centro* y *periferia* de Dussel (2017) son tomados de la propuesta levinasiana y reelaborados desde distintos aspectos —socioeconómico, metafísico, ético, histórico, espacial, entre otros— en vistas de construir categorías de análisis situado. Interesa aquí principalmente, lo relativo a la justificación filosófica, como la llama Natteri (2016, pp. 17-21). Las ideas de *centro* y *periferia*, que se asocian históricamente a la modernidad y al capitalismo, son resultantes de una interpretación de los focos en los que se lleva adelante la producción. En términos metafísicos, la exterioridad o *periferia* se constituye a partir de lo que no puede ser incluido en la totalidad o *centro* de sentido de una cultura, civilización o pensar individual. Esto supone un proceso de consolidación ideológica y práctica que excluye a ciertos grupos, construyendo un mapa geopolítico dividido en focos.

Dussel (2017) afirma en torno a la danza, por ejemplo, que “el desplazarse en el caminar, correr expresan ahora la alegría cultural como danza” (p. 12). En ese paso de la estética natural a la cultural hay una manifestación de lo bello que es completamente situada.

Guerrón Montero (2021), por su parte, analiza la situación de la antropología en Brasil y afirma que la práctica antropológica en Latinoamérica ha estado atravesada por la política y el activismo. Recorre la producción de conocimiento científico recuperando las diferentes divisiones entre antropologías de centro y periféricas para concluir que, en el caso de Brasil, se mostró la necesidad de reflexionar acerca del proceso complejo de constitución de las antropologías mundiales. Desde allí, la antropología ha tenido que sobreponerse a las categorías occidentales para crear sus propias narrativas.

Pinochet (2013), en adición, examina los diversos momentos de la relación disciplinaria entre arte y antropología en las últimas décadas del siglo XX. Busca mostrar tanto las exploraciones artísticas en el campo de la antropología, como las búsquedas antropológicas en el mundo de las artes. Desde ese doble movimiento, encuentra en la construcción de conocimiento un devenir interdisciplinario. Comienza su análisis considerando las propuestas de Kosuth y Foster quienes entienden al arte como una suerte de antropología. Por otro lado, desde las reflexiones en torno al surrealismo etnográfico de Clifford, revisa la reivindicación de ciertos elementos artísticos en la teoría y práctica antropológicas.

De este modo, retomo otro aporte textual en conexión con este aspecto de las prácticas artísticas humanas y su relación con el ser humano como individuo políticamente activo. Pérez Royo (2022) analiza, en *Cuerpos fuera de sí*, diferentes obras de danza, *performance* y teatro. *Artes vivas*, las llama, refiriéndose a todas aquellas manifestaciones y creaciones que involucran movimiento en tiempo real. El título del libro continúa —*Figuras de la inclinación en las artes vivas y las protestas sociales*— para especificar hacia dónde se dirige la preocupación por el cuerpo. Así, el rol de la inclinación vertical u horizontal aparece como hipótesis a desarrollar, relacionándose con lo colectivo o lo individual y evidenciando que la dimensión política de las artes vivas es innegable.

A medida que avanza en su desarrollo, Pérez Royo muestra la importancia del cuerpo y su posición en el espacio junto a otros cuerpos. El modo en que un determinado movimiento o no movimiento increpa a quien observa, lo hace participar o no, habla también de lo propiamente humano. “Soy un somos” (p. 150), dice hacia el final de su libro. Se aprende a hacer cuerpo

relacionándose con otrxs, imitando conductas, siendo contagiadx emocionalmente por expresiones de otros cuerpos humanos y no humanos, animados e inanimados, identificándose, accionando y reaccionando.

Al referirse a la danza, Pérez Royo afirma que no es solo un estilo de movimientos, sino que implica la posición de un cuerpo en el mundo; la coreografía no es solo una composición de elementos en el tiempo y en el espacio, sino que conlleva una reinención de las corporalidades. Allí se encuentra uno de los grandes potenciales políticos de las artes del cuerpo basado en la revisión y reorganización experimental de lo aprendido (p. 148).

Por su parte, Quiroz Trejo (2009) realiza un recorrido histórico-sociológico que sigue la relación entre arte y sociedad desde la Revolución Francesa hasta el estadio liminal de la posmodernidad. Utiliza la “cuenca semántica” de Gilbert Durand como inspiración para comprender e ilustrar el cauce donde se encuentran el arte, la sociedad y los sociólogos. Para ello, recorre las propuestas de diferentes sociólogos occidentales como Karl Marx, Max Weber y George Simmels. Avanza en el tiempo y recupera a Gianni Vattimo y Toni Negri hasta llegar a Bauman. Allí se detiene para ilustrar el estado de la relación entre sociología y arte. En un artículo posterior, junto con Camacho Navarrete, propone una sociología del arte en México desde la recuperación transdisciplinaria. Si la sociología del arte no centra su atención solo en las obras en sí mismas o en su evolución estilística, como tampoco exclusivamente en el análisis de los factores económicos, políticos, sociales y culturales del momento histórico, sino que, a partir del conocimiento de ambos aspectos –las obras y el medio en que se producen– pretende poner de relieve la dimensión social del hecho artístico, entonces es necesario un trabajo en conjunto con otros ámbitos de conocimiento.

El arte contemporáneo, además, salta la barrera del canon y los campos interdisciplinarios: fotografía, escultura, dibujo, pintura, diseño gráfico e industrial, música y teatro pueden mezclarse en una instalación, intervención o *performance*. De la misma forma que las estructuras del conocimiento se derriten, se gasifican, se licuan y se intersectan para dar lugar al nomadismo gnoseológico y a la inter y transdisciplinarietà (Quiroz y Camacho, 2019, pp. 163-164). El arte, entonces, se mezcla con la ciencia social.

En este primer recorrido del estado de la antropología y la sociología del arte, se encuentran elementos entramados. Pinochet (2013) habla de las antropologías latinoamericanas y su derecho a indagar en sus particularidades, lo cual se refleja en las propuestas de los textos

aquí referidos. Dussel (2000) propone una lectura de la historia que permite desestructurar y reinterpretar la dicotomía centro-periferia, una de las particularidades que recorre diferentes conceptualizaciones que explican el poco reconocimiento de las artes latinoamericanas en el contexto mundial. Guerrón Montero (2021) y Pérez Royo (2022) ponen de relieve el carácter político de las problemáticas antropológicas latinoamericanas, sumando a la cuestión planteada por Dussel y abriendo al carácter performativo de las artes. En este punto, el aporte de Quiroz Trejo (2009) respecto de la sociología de las artes propone un cambio de perspectiva para la discusión crítica del arte y su conceptualización. En los discursos de Dussel, Pérez Royo y Guerrón Montero, también está presente esta propuesta. Entonces, el entramado de problematizaciones evidencia la perspectiva situada y el carácter vivo de las artes y la reflexión crítica sobre ellas. Es preciso referir algunos textos específicos como ejemplificación de estas discusiones y sus derivaciones. Tal referencia es un recorte de la vasta bibliografía existente.

En relación con el cruce entre antropología del arte, filosofía y *performance*, Citro (2005) analiza una práctica amefricana, los cantos-danzas de los toba orientales, como un tipo de *performance* desde una perspectiva integral atravesada por conceptos como *cuerpo*, *territorialidad*, *cartografía*, entre otros. El material compilado en *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos* (Citro, 2010), inicia con un ensayo acerca de la constitución de la antropología del cuerpo como campo disciplinar. A continuación, recorriendo diferentes autores fundacionales hasta los abordajes actuales de la genealogía de la antropología sociocultural del arte y del cuerpo, indaga experiencias concretas de los cuerpos en el mundo. Así Citro y Aschieri (2016) consideran prácticas que van desde el *contact-improvisation* al tango *queer* pasando por la danza *butoh*, la *capoeira*, el yoga y el tai chi chuan, analizándolas de manera situada dentro de la ciudad de Buenos Aires. De tal diversidad de prácticas surge una cartografía que delimita y pone de relieve los mandatos y estereotipos acerca del cuerpo, así como también señala recorridos en torno a la identidad de las prácticas. Técnicas de origen oriental, brasileño o rioplatense son apropiadas dando lugar a obras performáticas, estilos de alimentación y vida que ponen en discusión los mecanismos de subjetivación. En este universo variopinto aparecen problematizaciones en torno a la constitución moderna del sujeto, los mecanismos de poder y los cuerpos que señalan una vez más la importancia de la pregunta por la humanidad y sus modos de vida.

El lugar de la danza: modelo analítico de interpretación

Definir *danza contemporánea* es sumergirse en un conjunto vasto de conceptualizaciones que desde principios del siglo XX se establecen del mismo modo que se transforman. Podría ejemplificarse esta situación registrando solo algunas de las definiciones que abundan. Isadora Duncan (2003), en una conferencia pronunciada en Berlín en 1903 cuestiona la rigurosidad y artificialidad del *ballet*: “Sólo cuando se pone a animales libres bajo restricciones falsas es cuando pierden el poder de moverse en armonía con la naturaleza y adoptan un movimiento expresivo de las restricciones que se les ha impuesto” (p. 56). Por ende, el verdadero origen de la danza, si se repara en la naturaleza, según Duncan, se encuentra en que la danza del futuro es la danza del pasado, la danza de la eternidad, y ha sido y siempre será la misma.

Louppe (2011), desde una perspectiva diferente, sostiene que la danza contemporánea:

no es una simple mutación de códigos gestuales con respecto a otras expresiones en danza, incluso aunque se hayan podido constatar ciertas constantes, voluntarias o involuntarias (...), no una cuestión de vocabulario o de forma que pudiera aprehenderse del exterior como cualquier otra configuración (p. 45).

Lepecki (2008), en su libro *Agotar la danza* analiza y revisa las ideas de diferentes agentes del ámbito de la danza. Recorriendo y describiendo los aportes de coreógrafos, bailarines, teóricos, filósofos en torno a la danza como práctica y a sus características específicas, concluye que:

Investigar la coexistencia de múltiples temporalidades dentro de la temporalidad de la danza, identificar múltiples presentes en las actuaciones de danza, ampliar el concepto del presente, desde su destino melancólico, desde su atrapamiento en la microscopia del ahora, hasta la extensión del presente a lo largo de las líneas de cualquier acto inmóvil, revelar la intimidad de la duración, son todos ellos movimientos teóricos y políticos que producen y proponen afectos alternativos a través de los cuales los estudios de danza podrían despojarse de su atrapamiento melancólico en el punto de fuga (pp. 231-232).

Por su parte, Mora (2008, p. 210) presenta el surgimiento de la danza contemporánea y señala la importancia de incluir diferentes técnicas de movimiento, a diferencia de la danza clásica en la cual prepondera un único modo de moverse.

Desde prácticas particulares se nombra a quien danza por su puesta en escena, por el conjunto de términos específicos que sostienen cada tipo de danza. Considero esto un aporte a desarrollar en la problematización de las prácticas y los saberes establecidos anunciados como rupturas, y vueltos a recuperar como elementos básicos del adiestramiento del cuerpo. Tomar el cuerpo como “máquina” capaz de movimientos precisos tiene un origen puntual en la historia de la danza, pero la construcción de las prácticas y el corrimiento hacia otras posibilidades más actuales suponen revisar también las condiciones de aceptabilidad de tales sistemas. Tanto la sociología como la antropología de las artes pueden colaborar con esta empresa desde el momento en que han desarrollado muchas investigaciones donde el cuerpo humano es central.

Son numerosos los desarrollos y las investigaciones en torno a la antropología de la danza en los que la *performance* desata los cuestionamientos sobre conceptos centrales para la antropología filosófica, como ser, el *cuerpo*. Pero antes de llegar a este punto en la próxima sección, es preciso detenerse en la antropología de la danza específicamente.

Volviendo a las definiciones aquí recopiladas, provenientes de ámbitos disímiles de investigación, se presentan elementos de ruptura con los modos establecidos de concebir la danza, así como también una preocupación por el tipo de movimiento que proponen. La diversidad de movimientos y perspectivas en la danza contemporánea parece desestructurar la práctica, pero en realidad impone una variabilidad mayor. La aparente verdad acerca del cuerpo que danza como horizonte de significado para la valoración de algunas prácticas sobre otras se diluye y queda sobrevolando la importancia del análisis de esta práctica humana que hunde sus raíces en la situacionalidad específica que la origina.

Interesa, también, detenerse en una de las definiciones establecidas desde el campo sociológico. La hipótesis de Acuña Delgado (2002), por su parte, sostiene que la danza es un texto que narra en su discurso significados que informan sobre el estado de determinadas contingencias culturales. Analiza el caso de la danza *yu'pa*, una de las manifestaciones culturales del grupo étnico *Yu'pa* ubicado en la Sierra de Perijá al noroeste de Venezuela, para establecer correspondencias significativas entre danza, canto y dinámica societaria. Para tal propósito Acuña Delgado parte de la idea de que “la cultura popular, ya sea tradicional o moderna,

condiciona las manifestaciones motrices de cualquier agrupamiento humano, y a través de éstas, mediante la educación, consciente e inconsciente, se produce la enculturación de sus miembros” (p. 1).

En su planteamiento teórico-metodológico desde el campo específico de la sociología, Acuña Delgado eligió estudiar comunidades que mantengan una vida próxima a una "tradición" — según se la suele llamar— parcialmente viva. Además el enfoque ecológico permite comprender si hay rasgos en la danza que demuestren o insinúen cómo y en qué medida estas comunidades adaptan su comportamiento a las características ambientales. La metodología utilizada comprende observación científica participante y no participante, entrevistas intensivas, historias de vida, genealogías, filmaciones, fotografías y revisión bibliográfica.

Analizadas veintinueve danzas en tres grupos distintos, Acuña Delgado recupera diferentes elementos, temáticas y funciones de las danzas en sociedad. De sus conclusiones, me interesa recuperar solo algunas:

por medio de la danza se reflejan la experiencia compartida y la individual;

- la danza yu'pa, como manifestación cultural, es una seña de identidad para quienes la mantienen viva reforzando el sentido de pertenencia y el apoyo a lo propio;
- hay elementos simbólicos utilizados como implementos de la acción y ligados a la cosmovisión (bebidas, instrumentos, objetos cotidianos);
- la danza como expresión simbólica dentro de la comunicación no verbal, permite entender procesos socio-culturales del grupo de pertenencia;
- el hecho de que gestos y movimientos coreográficos tengan carácter simbólico permite que el significado de los mismos varíe según diversos factores y circunstancias, haciendo que el investigador se halle sujeto a cierto riesgo en su interpretación;
- la búsqueda de sentido en torno a la danza se puede situar en un doble plano interpretativo: de un lado se destacaría en la danza la relevancia del contexto en toda su extensión, partiendo de la base de que en ella se refleja la diversidad de la cultura;

- y de otro modo se presentaría en ella la singularidad de la persona por ser un medio a través del cual se expresan emociones de carácter universal (Acuña Delgado, 2002, pp. 14-18).

Más allá del marco teórico-metodológico de Acuña, de su análisis acerca de la función y la estructura de las danzas yu'pas, y lo rico de su investigación etnográfica, su propuesta es un ejemplo interesante de la relación entre sociología, danza y territorio.

Larraín (2021), por su parte, plantea la cuestión de la antropología de la danza como un ámbito con cierta trayectoria, pero cuya producción en el contexto europeo está concentrada en la descripción de prácticas asociadas a lo que —desde una perspectiva folclorista— se denomina *danzas tradicionales*. Allí establecen vínculos directos entre la danza y la identidad social, lo que, para el contexto histórico, social y político en cuestión, es una clara muestra de la efectividad de las prácticas corporales en la construcción y la revitalización de identidades étnicas y regionales. En sus propias palabras:

86

En todos estos contextos la danza es vital; es un campo de producción de imágenes donde el cuerpo se torna emisor de discursos. La danza se revela entonces como lugar privilegiado de observación y análisis de los mensajes que vehicula, de las imágenes y de las ideas que construyen simultáneamente el entorno en el que ocurren y a las personas que las practican (p. 12).

El análisis propuesto por Acuña Delgado (2002) sobre la danza yu'pa puede interpretarse desde el marco propuesto por Dussel (2000) en relación con la posibilidad de recuperar, reconocer y establecer los conocimientos fundantes de la situacionalidad latinoamericana. La producción de conocimientos sociológicos y antropológicos no puede separarse de las reflexiones en torno al lugar de la danza. De un modo u otro, las investigaciones teórico-científicas sobre la temática se circunscriben a categorías que son movibles, laxas. Ya sea por clasificarlas de folclóricas o de contemporáneas, las danzas permanecen al margen. A través de la fiesta, la música y la danza, los cuerpos son conductores de valores y sentidos, modelados por las estéticas dominantes que configuran visiones de mundo e identidades.

Ahora bien, los desarrollos actuales en antropología de la danza discuten este posicionamiento marginal; así lo muestra Larraín (2021) en el recorrido que sintetiza sobre la genealogía de esta

disciplina en Latinoamérica. En la *Revista Colombiana de Antropología* (2021), los diferentes artículos analizan prácticas artísticas ancestrales vigentes desde la perspectiva amefricana, como es el caso de los de Valderrama, Citro y Amoras, así como también se desarrollan principalmente las perspectivas estructuralistas, semióticas y simbólicas en Liberatori, Katz-Rosene, Alves y Machado Caicedo. Por otro lado, al revisar los diferentes números de la revista y los títulos de sus artículos, se observa el posible tránsito desde una antropología descriptiva a una antropología de corte más filosófico. Si bien esta hipótesis no puede desarrollarse en el presente trabajo, es interesante resaltar algunas observaciones primarias que ayudan a orientar las preguntas aquí planteadas. Desde el primer número de la revista mencionada, en el año 1953, hasta la actualidad, la cantidad de artículos con relación a las danzas es mínima. En 1974, por ejemplo, aparece un estudio descriptivo del baile huitoto llamado Yuag. Calle Restrepo (1974) realiza un análisis de campo donde registra los preparativos, las canciones, las partes del baile, el lenguaje, entre otros elementos. En sus conclusiones aduce que su objeto de estudio es amplio e inagotable y que aún debe definir el fenómeno. Quince años después encuentro un artículo sobre los conjuntos de gaita, escrito por Morales Gómez (1989), que desarrolla descriptivamente este fenómeno concluyendo que aún está por investigarse más profundamente luego de la caracterización preliminar realizada. En la década de los noventa, Turbay (1995) publica un artículo extenso acerca del sincretismo en torno a las fiestas de la cumbia, el fandango y la corraleja, danzas típicas de distintas culturas, orientado no obstante a la cuestión religiosa. En este recorrido que solo atiende a los artículos publicados en esta revista se observa lo marginal de las temáticas relacionadas al arte y la danza en el análisis antropológico. Entonces, la pregunta por el lugar de la antropología del arte latinoamericana podría responderse genealógicamente si se considera que va de la mano del propio desarrollo de la antropología en general.

Consideraciones provisorias

La pregunta motora de este trabajo de investigación bibliográfica acotada, ubicada como un horizonte, lleva a situar el lugar de la danza contemporánea dentro de las artes en la historia de la antropología como menos central que el de la pintura, la música o la literatura. Ya sea en el análisis de Dussel (2000, 2017), el de Pinochet (2013), el de Quiróz Trejo (2019) o el de Distéfano y Zabala (2018), hay mayor número de ejemplificaciones en torno a artes que no impliquen danza. En otras investigaciones, como las de Acuña (2002), Larraín (2021),

Pérez Royo (2022), tal lugar se hace presente desde la recuperación de los discursos sobre el cuerpo y lo político. Al considerar publicaciones específicas sobre antropología, como la *Revista Colombiana de Antropología*, el estudio de temáticas relacionadas al arte es mínimo hasta principios del siglo XXI, hasta mostrar el desarrollo de un campo específico de antropología de la danza con un número dedicado completamente en 2021. Además, el presente recorrido se inclinó a la cuestión antropológica más que sociológica a medida que fue tomando forma. Sin embargo, tales campos disciplinares no son completamente ajenos entre sí, en la medida en que involucran categorías de análisis imbricadas.

Por otro lado, el conjunto de definiciones propuestas por Lepecki y Louppe permite acercarse a la cuestión de la danza desde la teoría y la práctica, desde la reflexión situada de quienes bailan, producen, o teorizan. Tales aportes contribuyen a una perspectiva filosófica que se encamina hacia el segundo interrogante planteado en este trabajo, la pregunta por los aportes a la antropología filosófica. Las temáticas, los conceptos y las categorías propuestas en los textos registrados apuntan a la consideración integral, inter y transdisciplinaria.

Entonces, la danza, en cuanto conjunto diverso de prácticas que reúne estilos, géneros variados y que contemporáneamente se dibuja y desdibuja, aparece definida en la bibliografía revisada de al menos tres modos: como conjunto de movimientos, como texto o discurso y como producción de imágenes y sentidos. En todas las definiciones, el cuerpo es central como transmisor, objeto y vehículo. Cada una de estas posibilidades abre un abanico de intereses de investigación que colaboran con diferentes ámbitos epistemológicos como son la sociología y la antropología de las artes. Así, la danza es analizada desde lo local, regional, tradicional, ancestral para dar cuenta de su conexión con lo histórico-social. En el caso de las artes vivas que incluyen lo performático, los límites disciplinares se vuelven difusos, líquidos. Lo político y lo ético atraviesan indefectiblemente los análisis antropológicos y sociológicos de las artes así como se vuelven un paso fundamental en la situacionalidad latinoamericana.

Lo que Pinochet reivindica como derecho de las antropologías latinoamericanas se cumple desde el momento en que investigadores utilizan producciones de conocimiento latinoamericanas como puntos de partida teóricos y metodológicos. La mirada descolonial es más que necesaria para situar y crear conocimientos propios que no caigan en esquemas eurocentristas únicamente. Así, la cuestión de las herramientas teóricas y de las discusiones más propiamente latinoamericanas están atravesadas por el análisis situado y la experiencia directa.

Por último, la pregunta acerca del lugar de la danza contemporánea en la antropología y la sociología latinoamericanas debe plantearse no solo desde la abundante bibliografía existente, sino que se debe esbozar desde las prácticas concretas contemporáneas también. Por el momento, como toda pregunta, permanece abierta y en movimiento. Un indicio de su horizonte se anuncia en el carácter performático de las danzas americanas, puesto de manifiesto por una perspectiva de análisis más crítica e integral que puramente descriptiva. En tal horizonte la cuestión del cuerpo, el carácter político tanto de las prácticas como de las diferentes propuestas teóricas son discusiones abiertas que se preguntan a sí mismas constantemente.

Bibliografía

- Acuña Delgado, A. (2002). La danza como modelo analítico de interpretación sociocultural. Un estudio de caso. *Gazeta de Antropología*, 18. <http://hdl.handle.net/10481/7402>.
- Calle Restrepo, H. (1974). El baile de Yuag: reseña etnográfica de su ejecución entre los Huitoto de Puerto Leguízamo. *Revista Colombiana De Antropología*, 16, pp. 274-281.
- Citro, S. (2005). El análisis de las performances: Las transformaciones de los cantos-danzas de los toba orientales. En P. Schamberg y G. Wilde (Comps.), *Simbolismo, ritual y performance* (pp. 83-119). Buenos Aires: Editorial S/B.
- Citro, S. (2010). *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

- Citro, S. y Aschieri, P. (2016). El cuerpo, modelo para (re)armar: Cartografía de imágenes y experiencias en los consumos urbanos. En L. A. Quevedo (Comp.), *La cultura argentina de hoy. Tendencias*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Distéfano, G. y Zabala, M. (2018). Múltiples abordajes para una sociología del arte de América latina. Un estado de la cuestión. *Cuadernos de Historia del Arte*, 31(6), pp. 49-104.
- Duncan, I. (2003). *El arte de la danza*. Madrid: Akal.
- Dussel, E. (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 24-33). Buenos Aires: CLACSO.
- Dussel, E. (2009, 2 de octubre). *El Arte como Afirmación de la Vida* [conferencia magistral]. Simposio Internacional Autonomías del desacuerdo durante el Festival Internacional de Artes Electrónicas y Video Transito_MX 03_. Teatro de las Artes CENART, México.
- Dussel, E. (2017). Siete hipótesis para una estética de la liberación. *Cuadernos Filosóficos. Segunda Época*, XIV.
- Guerrón Montero, C. (2021). Las antropologías mundiales y los desafíos políticos de la práctica antropológica en América Latina: el caso de Brasil. *PLURAL. ANTROPOLOGÍAS DESDE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE*, 4(8), pp. 55-75.
- Larraín, A. (2021). Antropología de la danza. *Revista colombiana de antropología*, 57(2), pp. 9-14.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lepecki, A. (2008). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Mercat de Flors: Universidad de Alcalá.
- Morales Gómez, J. (1989). Algunas consideraciones sobre la caracterización de los conjuntos de gaita de la Costa Atlántica Colombiana. *Revista Colombiana De Antropología*, 27, pp. 161-170.
- Pérez Royo, V. (2022). *Cuerpos fuera de sí*. Córdoba: DocumentA/ Escénicas Ediciones.

- Pinochet, C. (2013). Arte y antropología. En torno a los acentos y omisiones de una adscripción disciplinar. *Revista Sans Soleil – Estudios de La Imagen*, 5 (1), pp. 74-81.
- Pinochet, C. (2020). Antropologías del arte en tiempo presente: una aproximación desde sus nudos problemáticos. *Revista Antropologías del Sur*, 7(13), pp. 63-78.
- Quiroz Trejo, J. O. (2009). Arte, sociedad y sociología. *Sociológica*, 24(71), pp. 89-121.
- Quiroz Trejo, J. O. y Camacho Navarrete, F. (2019). Notas y rutas en torno a la construcción de una sociología del arte contemporáneo. *Sociológica*, 34(97), pp. 145-181.
- Turbay, S. (1995). De la cumbia a la corraleja: el culto a los santos en el bajo Sinú. *Revista Colombiana De Antropología*, 32, pp. 6-40.

Cómo citar este artículo:

Castillo, M del M. (2024). Aproximaciones al lugar de la danza contemporánea en la sociología y la antropología de las artes latinoamericanas. *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45500>

Replanteando las *obras abiertas* desde la *performance* musical: una interpretación más allá de la reproducción

Rethinking the “Open Works” from Music Performance: An interpretation beyond reproduction

Paloma Castro Pavez

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
paloma.castro.p@mi.unc.edu.ar

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/nzyrtyvl4>

Resumen

El objetivo de este artículo es problematizar algunas de las definiciones de *interpretación musical* que han predominado en la musicología previa al giro performativo, proponiendo una perspectiva centrada en su rol activo en los procesos de creación artística. Plantearemos dos acepciones que apoyarán las ideas de *obra* y de *interpretación musical* sobre las cuales trabajaremos. La primera será la noción de *obra abierta* de Umberto Eco (1962), la cual será empleada, contrastada y ampliada para conjeturar y delimitar lo referente a la obra de arte/obra musical en este trabajo. Consecuentemente, para la discusión en torno a *interpretación musical* nos valdremos principalmente del *paradigma de la reproducción* desarrollado por Nicholas Cook (2014). Ambos conceptos serán puestos en diálogo para resolver la pregunta: Interpretación musical, ¿*creación* o *reproducción*? El recorrido sugerido lleva a reflexiones que obligan a pensar la interpretación desde su dimensión escénica y fenomenológica, así como a poner en valor el papel del intérprete/*performer* junto con la diversidad de formatos artísticos y, de esta manera, comprometer la práctica de la interpretación musical con la creación musical.

Palabras clave

interpretación musical, obra musical, composición musical, estudios de performance, creación musical

Abstract

The aim of this article is to problematize some definitions of music performance that have predominated in musicology prior to the performative turn, proposing a perspective focused on its active role in the processes of artistic creation. We will propose two meanings that will support the idea of work and music performance on which to work. The first one will be the notion of *Open Work* by Umberto Eco (1962) which will be used, contrasted and expanded to conjecture and delimit what refers to art work/ musical work in this paper.

Consequently, for the discussion about music performance, we will mainly use the *Paradigm of Reproduction* developed by Nicholas Cook (2014). Both concepts will be put into dialogue to solve the question: Music performance: *creation or reproduction?*. The suggested path leads to reflections that force us to think about performance from its scenic and phenomenological dimension, as well as to value the role of the performer, along with the diversity of artistic formats, and in this way commit the practice of music performance to musical creation.

Key words

music performance, musical work, musical composition, performance studies, musical creation

Introducción¹

En el siguiente artículo, las diversas discusiones que presentaremos tendrán como objetivo principal la búsqueda de una definición de *interpretación musical* que la sitúe como una práctica activa en los procesos de producción artística, comprendiéndola desde su naturaleza performática² y considerando las dimensiones sonora, gestual/corporal, espacial y social que la constituyen y que, a su vez, operan en la construcción de un *texto musical* —u obra— dinámico, irreproducible, único y colectivo.

Las reflexiones en torno a la interpretación musical han estado en estrecha relación con la concepción de *obra musical* que tanto músicos/as como teóricos/as han ido delineando según su contexto social y temporal. La relevancia del soporte escrito en la tradición de la música occidental, como el portador de la idea musical, se posicionó fuertemente hasta hace algunas décadas, promoviendo la diada composición-interpretación como instancias disímiles de la producción musical, por un lado, y con funciones y objetivos distintos y jerarquizados, por otro.³ Si bien el pensamiento occidental que cuestionó tanto la obra musical y/o la idea de *música* como el rol de compositores e intérpretes (*performers*) se fue actualizando, en ningún caso los debates al respecto podrían considerarse zanjados al día de hoy. Sin ir más lejos, las transformaciones y diversificaciones de los formatos artísticos nos invitan —o empujan— a repensar nuestro quehacer artístico y a migrar de nuestra zona de confort afincada para, de alguna manera, sobrevivir a una eventual infertilidad creativa.

Para no agotar el ejercicio propuesto antes de tener respuestas tentativas, quisiéramos centrarnos en la pregunta que como instrumentistas nos ha movilizado los últimos años y que, dicho sea de paso, surge de una insatisfacción en lo personal así como de una sensación de subestimación al trabajo del intérprete y, en específico, de la interpretación musical en la formulación de una obra musical por parte de quienes han teorizado sobre ella. ¿Acaso los y las intérpretes *performers* materializamos una idea musical?, ¿o la idea nace a partir de esa posibilidad de ser materializada?, ¿pueden ambas opciones coexistir o fusionarse sin tener que

1 Este trabajo fue presentado en las XXVI Jornadas de Investigación en Artes del Centro de Investigación y Producción en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba bajo el título *Replanteando las Obras abiertas desde la Performance Musical: Una búsqueda para una interpretación más allá de la reproducción*.

2 Existe un debate pendiente en relación con la consideración de la interpretación musical como arte de la representación; de igual modo, así será considerada en este escrito.

3 En términos de Madrid (2009).

negar aspectos de una u otra?, ¿cómo se relaciona la interpretación con la construcción de un texto musical?

Simplificando, es la interpretación musical ¿*creación* o *reproducción*?

Antes de continuar plantearemos dos acepciones que apoyarán la idea de *obra* a trabajar y la idea de *interpretación musical*. Para la primera, será la noción de *obra abierta* de Umberto Eco (1962) la cual será empleada, contrastada y, hasta cierto punto, ampliada para conjeturar y delimitar lo referente a la obra de arte en este escrito.⁴ Y para la discusión en torno a interpretación musical, nos valdremos principalmente del *paradigma de la reproducción* desarrollado por Nicholas Cook (2014).⁵ Ambas líneas discursivas se retroalimentarán y entrelazarán para dar forma a una perspectiva de interpretación o *performance* musical que nos acerque a una respuesta provisoria.

En primer lugar, es necesario establecer el marco conceptual sobre el cual se profundizará este planteo. El concepto de *interpretación* (musical) presenta una serie de acepciones en español que permite que se lo use bajo distintos contextos. En el caso de *performance*, palabra anglosajona que suele usarse como equivalente de interpretación, ocurre algo similar, pues si bien refiere a una actuación (no solo musical), los diversos sentidos que puede adquirir complejizan el entendimiento de reflexiones e investigaciones fuera de las fronteras de cada idioma, obstaculizando las transformaciones en los discursos sobre práctica musical de forma equiparada, ya que pensamos en el lenguaje que conocemos (Boroditsky, 2021). Aunque no será esta la ocasión para desarrollar un debate conceptual y epistemológico sobre la “intraducibilidad” de ambas acepciones, esperamos poder arrojar luz sobre algunos problemas que aquello ha suscitado y aportar mínimamente a su discusión.

En adelante utilizaremos los conceptos de *performance* y *performer* para aludir a *interpretación* e *intérprete* respectivamente, no obstante es necesario aclarar en cuál dirección serán abordados estos últimos. Entendemos por *interpretación* la acción de interpretar, esto es, una forma de explicar un evento, dar una lectura propia a algo que se nos presenta o ejecutar/representar una obra o idea artística por medio del cuerpo, la voz o el instrumento (Real Academia Española, 2023). En relación con la práctica musical, si esta es llevada a cabo

4 En el capítulo “Poética de la obra abierta” (Eco, 1962).

5 En “Plato’s Curse” (Cook, 2014).

como realización escénica⁶, podrían darse sin mayor dificultad todos los entendimientos de interpretación antes descritos, suponiendo que coexistan músicos/as intérpretes (u otros *performers*) y quienes jueguen el rol de audiencia. Pero, para los objetivos de este ensayo, nos centraremos en aquel intérprete que no es espectador (en su acepción tradicional) o “usuario”, sino en el intérprete, como diría Eco (1962), ejecutor⁷, o bien *performer*⁸.

Otra aproximación que consideraremos al hablar de interpretación musical (en lo sucesivo interpretación o *performance*⁹) es su dimensión integral; es decir, más allá de un fenómeno sonoro, la entendemos como uno multidimensional, en donde lo espacial, lo corporal y lo visual (entre otros) son elementos inherentes a su práctica.

Noción de obra versus soporte

Para analizar el rol del intérprete en la producción artístico-musical es preciso encarar una abstracción de la obra musical desde la cual partir. Como refiere Cook (2014) en *Beyond the score*, la perspectiva de idea musical que permeó siglos de discusiones en la música de tradición escrita occidental estuvo, justamente, centrada en lo que el compositor plasmaba en un papel.¹⁰ La música se erigiría como una entidad abstracta y sería la notación (neuma o partitura) su portadora más fiel y la que le permitiría perdurar en el tiempo. Una concepción platónica de la música (Cook, 2014) que, al no considerar fundamental su materialización performática, la estaría desligando de sus aspectos sociales y comunicativos, los cuales, según los enfoques musicológicos actuales, deben ser parte fundamental de la definición de *obra musical*. Asimismo, no se puede restringir la idea de obra a su soporte, sea este de naturaleza escrita (*score*, cifrado, tablatura, etc.), digital (registros sonoros, audiovisuales, etc.) o incluso memorística (en el caso de la música de tradición oral). Estos soportes constituyen parte de la

6 Definición de Herrmann para el uso de *realización escénica* (en Fischer-Lichte, 2004).

7 Para Eco (1962) el “usuario” es quien interpreta una obra ya *producida o ejecutada* desde una perspectiva tradicional de obra y audiencia.

8 En este caso “performer”, pareciera ser una manera inequívoca de traducir “intérprete ejecutor”.

9 Para evitar confusiones, se utilizará la palabra *performance* para referirnos a *musical performance*. En los casos en que sea necesario abordar la *performance* desde los estudios de la *performance* que refieren a otras disciplinas, se hará la aclaración.

10 Si bien Cook (2014) considera escritos de teóricos del barroco en adelante, no es posible asegurar que haya pasado a ser una perspectiva totalmente obsoleta dentro de la musicología o teoría musical.

obra, pero no son la obra, de igual forma que el compositor no es el único artífice de la obra musical, sino que esta se vale de las y los *performers*, de la audiencia y de otros elementos paramusicales y —posiblemente— extramusicales para definirse.

La noción de *obra musical* que pretendemos exponer, por tanto, se asemeja a la de *texto musical*, mas no como partitura o acciones particulares que producen sonido, sino como todo aquello que sucede en el momento de la *performance* musical. Emplearemos para estos fines los conceptos de *texto musical*¹¹ y obra como sinónimos. De igual manera, orientaremos el debate desde la óptica escénica, de representación, pues esta logra reunir las diversas dimensiones de la *performance* musical antes mencionadas, planteando —desde una perspectiva fenomenológica— la obra musical como materialidad acústica contingente a la *performance*.

Obras abiertas para nuevos roles del performer

Una configuración del intérprete en tanto recreador de una idea musical, como la descrita por Cook (2014), deja de tener sentido cuando las obras de arte toman otros giros en la forma de presentarse. Umberto Eco (1962) en *Obra abierta* examina una serie de obras musicales y de otras disciplinas que no cumplen con el mandato tradicional según el cual el autor es quien “fija” unívocamente el “resultado” de la propuesta artística, sino que por el contrario la característica común de estas obras radicaría precisamente en su forma compositiva. En ellas el autor (o compositor) entregaría explícitamente poder al intérprete para “manipular” la obra. Es este “tipo” de obra, el que Eco denominará *obra abierta*.

Sin embargo, ¿qué es lo que *manipula* el intérprete en la obra abierta? Lo que se desprende en base a los casos estudiados por Eco es que la apertura de la obra abierta es una invitación a modificar la organización de la obra, pero en base a sugerencias proporcionadas por el propio compositor. El intérprete —tanto ejecutor como usuario— es un colaborador en la producción de sentido de la obra, está dotado de una libertad de elección de elementos para terminar de construir la propuesta iniciada por el compositor. El “producto” final, así como su sentido, varía de una vez a otra en cada puesta en escena y esa variabilidad es decisión del intérprete, sea *performer* o no.

¹¹ Se utilizará la noción de *obra* asimilándola a la de *texto* desarrollada por Yuri Lotman (1996).

La función del intérprete en una obra abierta va más allá de solo *reproducir* una serie de indicaciones. Debe, en cambio, estar dispuesto al juego de la creación que propone el compositor e involucrarse —en parte— en la tarea compositiva. ¿Y por qué decimos que el intérprete se involucra “en parte” en esta tarea? Porque al menos en las obras aludidas por Eco para ejemplificar su análisis, la estructura de la obra, su “sustancia”, no termina de intervenir por el *performer*. El rol que juega el *performer* es más bien el de darle otro orden a los elementos dispuestos por el compositor. Es la forma de la obra la que cambia, no su estructura, pero, a la vez, esa “restricción” le permite a la obra seguir siendo esa obra y no otra, aunque nunca se replique ese “orden” en su totalidad.

Ahora bien, bajo esta conceptualización de *obra abierta* que entrega el autor, surgen algunas interrogantes. La primera es si acaso la “autonomía” del *performer* a la hora de interpretar una obra solo existe cuando se manifiesta expresamente como voluntad previa del compositor o si es inherente a la práctica de la interpretación musical. ¿Son aquellos “actos de libertad conscientes”¹² del intérprete atribuibles solo a obras en las que el formato así lo dispone?, ¿o es inherente a la práctica interpretativa dar nuevos sentidos a una obra conscientemente?, ¿es posible limitar la *creación* solo a la esfera de lo que entendemos tradicionalmente por composición?

Podemos encontrar en la literatura musical del siglo XX —y sobre todo en la música popular— piezas o canciones donde el compositor otorga espacios de composición en “tiempo real” a los *performers*; estos espacios son las ya conocidas improvisaciones. Las y los intérpretes deben poner tanto su expertiz instrumentística-vocal como su capacidad de análisis musical de la obra y género que están ejecutando y sellar su *performance* con una improvisación. Tal es el caso de la obra pianística de Frédéric Rzewski, *The People United will Never be Defeated*, cuya forma musical es un tema con variaciones que, a lo largo de este, van sugiriéndole al intérprete el uso de recursos sonoros como silbidos, golpes a la tapa del piano, así como la libertad de ejecución rítmica de algunas figuras hasta la última variación.¹³ Hasta acá la obra no presenta aperturas mucho mayores que pudieran catalogarla como *obra abierta* si nos atenemos a la definición de Eco, pese a que el compositor brinda —a modo de sugerencia— aproximadamente cinco minutos para que el ejecutante improvise una *cadenza* previa a la reexposición (final) del tema.

¹² Eco (1962) toma este concepto de Pousseur (1958, p. 25) de *La nuova sensibilità musicale*, en “Incontri musicali”.

¹³ *The People United will Never be Defeated* es una obra para piano de Frédéric Rzewski inspirada en la canción del compositor chileno Sergio Ortega “El pueblo unido jamás será vencido”.

Esa “libertad” que otorga el autor no representa un cambio en el orden estructural de la obra, así como tampoco en el formal. No obstante, ese espacio va a permitir que en cada representación esa obra cambie, sea otra, no desde su aspecto estético estructural ni formal, sino en relación con su contenido. ¿Cuál es la idea de Rzewski de dejar ese margen de acción al intérprete? Podríamos elucubrar que justamente busca brindar al *performer* un lugar de exposición como músico en el aspecto integral, ya que como mencionamos unas líneas atrás, la improvisación pone en juego no solo el virtuosismo de un instrumentista o cantante, sino que combina su capacidad de elaborar una propuesta compositiva de su autoría con su manejo del lenguaje en el cual se plantea la pieza. En *The People United*, además de combinarse estos dos aspectos, se conjuga la manera en que el o la pianista integra la obra, una especie de “imagen” que se “fabrica” el intérprete a partir de la idea entregada por Rzewski en la partitura, lo que posiblemente apunta a resaltar la figura del *performer*. Observar *qué hace* cada intérprete que lleva a cabo la interpretación sugerida en el papel resultará —seguramente— en un interesante caso de análisis musical y estético. Cabe mencionar que Frédéric Rzewski fue un eximio pianista, por lo que no es de extrañar que en sus composiciones otorgara un lugar de relevancia al *performer*.

La segunda interrogante que surge tiene relación con las diferentes dimensiones que son parte de la *performance* musical. Eco (1962) sitúa la discusión de la *obra abierta* desde la idea que propone el compositor; podríamos deducir que lo hace homologando la función de la partitura con la de obra musical. La propuesta de este análisis es superar esa idea de texto musical y considerar la *performance*, con todos sus elementos, como la obra de arte. No debemos perder de vista que al momento de “performar” la música, el intérprete compromete mucho más que su capacidad mecánica en la producción del sonido, y su actuación tampoco está reducida a producir sonido, sino a comunicar más allá de lo estrictamente sonoro. El intérprete, además de exponer su lectura a partir de una idea musical, expone una personalidad musical, como lo plantea Philip Auslander (2006), una *musical personae*.¹⁴

Ya hemos advertido que la *performance* (musical) comprende diversos espectros o dimensiones en tanto fenómeno “perceptible”, pudiéndose identificar para cada uno de estos un margen de acciones que solo se hallan en jurisdicción del *performer*. A modo de ejemplo, en el caso de la dimensión sonora las posibilidades tímbricas de un intérprete son diversas, este

¹⁴ Con el concepto de *musical persona* o *persona musical*, Auslander (2006) se refiere a la personalidad del músico que este construye de forma pública, la cual se ubica entre la realidad y la ficción, y está determinada igualmente por su entorno social.

puede escoger una sonoridad u otra dependiendo del “carácter” que quiera imprimirle a su propuesta musical, pero incluso si otro intérprete quisiera imitar ese timbre para la misma idea o partitura musical, el resultado sería distinto. Por otro lado, si nos enfocamos en la dimensión kinésica/gestual notaremos que los movimientos —aunque se presenten sutilmente— varían de un intérprete a otro, aun si se trata del mismo intérprete en distintas ocasiones o una misma composición. Estas —y otras— dimensiones de la *performance* en música pueden ser resultantes de un proceso tanto consciente como inconsciente del intérprete; sin embargo lo que sí es seguro es que en su conjunto ayudan a construir y manifestar la persona musical, la cual no forma parte ni siquiera de la más explicativa y detallada de las partituras, sino más bien de una construcción de las esferas personal y social del músico.

Retomando la discusión más musicológica, recuperamos la idea de que el modo de tocar o cantar del *performer* pone en tensión la jerarquía de la composición entendida como organización de alturas y duración de notas. Ilustrativo es el caso que trae a colación Nicholas Cook (2014) sobre el flautista James Newton a quien le “roban” seis segundos de su interpretación en su álbum *Axum* para ser sampleado en una canción de Beastie Boys. Newton demanda derechos de autor por ser parte de una obra de su autoría, pero el juez no le da la razón argumentando falta de “originalidad” en la composición, la cual consistía en él cantando las notas Do-Reb-Do mientras digita un Do en la flauta, lo que da como resultado una forma particular de interpretación y le otorga “valor” a ese fragmento de texto musical. Este caso reviste una noción estética desde lo formal, mas no por eso carente de una magnitud creativa. Por otra parte, el intérprete no está *reproduciendo* la idea musical de alguien más, incluso podríamos cuestionar si existe una idea musical como la entiende la musicología convencional ligada a la composición, o si la idea musical puede superar el enfoque compositivo o estructural que la tradición musical occidental ha venido planteando.

Sin dudas que tras los flancos de discusión estipulados en este ensayo aún se puede seguir problematizando y profundizando cada uno de ellos. Las perspectivas sobre obra abierta, las posibilidades que se instalan en el contexto actual de la composición contemporánea, donde la práctica musical sobrepasa los límites de lo sonoro y se enviste de elementos escénicos que hasta hace unas décadas no se comprendían como parte de su naturaleza, hacen que la discusión sobre interpretación musical esté lejos de agotarse.

Tras una primera lectura de “Poética de la obra abierta” (capítulo específico que acoge la reflexión acá abordada) asumimos erróneamente que la clasificación de *obra abierta* que encara

Eco (1962) serviría para categorizar toda obra en donde el compositor o autor le diera —de manera explícita— cierta libertad al intérprete para involucrarse en el proceso de producción final de esta. Luego de una segunda aproximación al concepto y tras haber estudiado otros autores como Nicholas Cook y Philip Auslander, comprendimos, por un lado, que la *obra abierta* como la plantea Eco está relacionada con la posibilidad de jugar con los elementos de la obra para darle un resultado distinto, pero de alguna manera pronosticado o guiado por el compositor y siempre manteniendo una estética y/o una forma que la hiciera inconfundible por mucho que sus elementos dispuestos para el juego variaran, no cabiendo en esta categoría, por ejemplo, una obra como la de Rzewski antes descrita. Por otro lado, caímos en la cuenta de que, con la transformación de las modalidades —o “formas”— de composición (en especial en la música de arte occidental), los y las intérpretes (*performers*, aunque hasta cierto punto también la audiencia) tendríamos que estar preparados y preparadas para asumir funciones distintas a las acostumbradas en una perspectiva de reproducción; no solo desde un punto de vista técnico, sino que también teórico, analítico y creativo. La invitación a “colaborar” con los compositores y compositoras nos desafía a abordar componentes de la puesta en escena musical no tomados en cuenta en la práctica tradicional, así como reflexionar sobre *qué* es la *performance* musical y *cuál* es su rol en la producción del texto musical.

Deseamos compartir una frase de Eco (1962) que motivó una reflexión y posterior propuesta que complejiza y supera —a nuestro criterio— la definición de *obra abierta*: “toda obra de arte (...) está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una ejecución personal” (p. 44). Acá el autor insinúa la posibilidad de que cada obra de arte sea potencialmente una obra abierta, valiéndose de la multiplicidad de sentidos que cobra tras cada interpretación (ejecutora o usuaria). Intentamos, pues, relevar aquellos lugares menos obvios del proceso de creación musical en los que el intérprete/*performer* se puede implicar para aportar originalidad y nuevos significados a la obra. Esto no quiere decir que un texto musical pierda esos aspectos si los intérpretes no son conscientes de esos espacios de acción que se les presenta, pues aun para aquellos casos la obra nunca será la misma de una interpretación a otra y el *performer* siempre aportará con su propia estética sonora e intransferible personalidad musical. Bajo el análisis de estas consideraciones, podríamos establecer que toda obra es una *obra abierta*, independiente de la intención y voluntad de la figura del autor.

En relación con la pregunta introductoria que invitaba a orientar la discusión evaluando la práctica musical interpretativa desde las dimensiones de *creación* y *reproducción*, y la posterior

consideración de la concepción que históricamente ha recaído sobre la interpretación como la acción *mediadora*, entre la composición y la recepción (del público), podría concluirse que: 1) la *performance* musical no cumple una tarea de reproducción desde una perspectiva —superada— que sitúa la idea musical¹⁵ como equivalente a un soporte, así como tampoco si identificamos la reproducción como traductora de la abstracción que ocurre en la mente de un otro, sino que involucra reproducción en tanto manifiesta una idea musical alojada en un medio o soporte que es descubierta por el intérprete;¹⁶ 2) aquella idea musical es la resultante de un proceso colectivo de creación, en donde lo que el compositor (de existir tal figura) aporta una especie de guion o puntapié inicial al proceso colaborativo que desencadenará en un texto musical¹⁷ y 3) el texto u obra musical, como se ha planteado en este trabajo, es el resultado de las distintas interacciones que se libran al momento de la *performance*. A su vez, la *performance*, se presenta como la fase con mayor potencial de *recepción sensible* (más visible-audible) de un proceso de preparación que involucra la producción de sentido/ interpretación por parte de una audiencia (intérpretes usuarios) como culminación de una temporalidad que inicia mucho antes del espacio público donde esta se realiza.

El proceso de producción artística es un proceso de colaboración colectiva, el texto resultante implica siempre, o al menos en la mayor parte de los casos, propuestas, acuerdos, diálogos, negociaciones de quienes quieran sumar lecturas a una intención contenida en un “soporte”. Las y los *performers* son parte de varias etapas de ese proceso de construcción y tienen la responsabilidad de ser las y los artífices cuando la música sucede. El intérprete —sobre todo si es consciente del rol que estas palabras le otorgan— crea estéticas, crea ideas y crea atmósferas para la representación.

Finalmente, nos parece relevante exponer que la idea platónica de *música*, según la cual la interpretación se entiende como la acción que busca reproducir fielmente lo que se gestó en la mente de un compositor, o bien lo impreso en una partitura, no ha hecho más que llevarnos a fracasos, frustraciones y desencantos a quienes ejercemos el oficio de intérpretes. Comprender y asumir la disciplina bajo enfoques restrictivos solo ha revestido contradicciones en una práctica que, por perseguir un ideal, tropieza con la materialidad. Siquiera pensar que podemos

¹⁵ Para una siguiente discusión consideramos necesaria la profundización en torno a la noción de *idea musical*.

¹⁶ Sería importante para este punto problematizar el sentido de *reproducción* también desde la perspectiva de Walter Benjamin (2009).

¹⁷ Podría relacionarse lo dicho aquí con la idea de “la muerte del autor”, desarrollada por Barthes (1987) y Foucault (1984).

entender a ciencia cierta lo que intentó transmitirnos otro ser humano por medio de una idea o un papel ya es ingenuo e irreal, pues en una realidad de obras abiertas no cabe una definición de interpretación musical que la comprenda como *notación hecha audible*. Quizás “hincarle el diente” a las reflexiones en torno a nuestro quehacer desde una formación temprana suscite un progreso en cuanto a la generación de nuevas metodologías, al desarrollo de epistemologías musicales acordes, pero por sobre todo en la manera de *vivir la performance*.

Bibliografía

- Auslander, P. (2006). *Musical personae*. *TDR: The Drama Review*, 50(1) (T 189), pp. 100-119.
- Barthes, R. (1987). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje* (pp. 65-71). Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (2009). *Estética y política*. [Trad. Tomás Agustín Bartoletti y Julián Manuel Fava]. Buenos Aires: Ed. Las Cuarenta.
- Boroditsky, L. (2021). *Cómo la lengua configura nuestro pensamiento* [entrevista de Zuberoa Marcos]. Canal Aprendemos Juntos 2030. <https://youtu.be/Qnz4Esh6WNg?si=lpZLutzwvm3orLdr>.
- Cook, N. (2014). *Beyond the score: Music as performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Eco, U. (1962). *Obra abierta*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina.
- Foucault, M. (1984). ¿Qué es un autor? [Trad. de Corina Yturbe]. *Dialéctica*, 16. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/47317/11837-29541-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abad Editores S.L.
- Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I*. *Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Madrid, A. L. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Trans Revista Transcultural de Música*, 13.
- Real Academia Española. (2023). Interpretar. En *Diccionario de la lengua española*. Consultado el 16 de octubre de 2023, de <https://dle.rae.es/interpretar>.

Cómo citar este artículo:

Castro Pavez, P. (2024). Replanteando las obras abiertas desde la performance musical: una interpretación más allá de la reproducción. *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45501>

Arte, política y provocación: entre *El encierro* y *La encerrona*

Arts, politics and provocation: between *El encierro* and *La encerrona*

Julieta Cebollada

Universidad Nacional de Rosario
Rosario, Argentina

julieta.cebollada@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-7299-479X>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/hvzod5zdw>

Resumen

En el presente trabajo se procura analizar la *performance El encierro*, llevada a cabo en 1968 en Rosario por la artista nacida en Marcos Juárez y residente en Rosario, Graciela Carnevale. Asimismo, se la relaciona con una acción artística realizada en la *antibienal* de Córdoba en 1966, de similar temática. Los objetivos de dicha investigación están centrados en observar y comparar *El encierro* y *La encerrona*, sus puntos de contacto y diferencias dentro de un momento social y político muy particular en la Argentina de aquel entonces. Conjuntamente se pretende establecer las conexiones entre arte y acción política que implican una desmaterialización de la obra de arte en tanto objeto a contemplar y un rechazo a las instituciones y circuitos tradicionales de circulación de dichas obras. Del mismo modo se articula la *performance* artística como medio expresivo que involucra al cuerpo y busca sacarlo de su entumecimiento y provocar una reacción en los espectadores.

Palabras clave

arte, política, represión, encerrar, *performance*

Abstract

In this work we attempt to analyze the performance *El encierro*, carried out in 1968 in Rosario by the artist born in Marcos Juárez and resident in Rosario Graciela Carnevale. Likewise, it is related to an artistic action carried out at the *Antibienal* of Córdoba in 1966, with a similar theme. The objectives of this research are focused on observing and comparing *El encierro* and *La encerrona*, their points of contact and differences within a very particular social and political moment in Argentina at that time. Jointly, the aim is to establish the connections between art and political action that implies a dematerialization of the work of art as an object to be contemplated as a rejection of the traditional institutions and circuits of circulation of those art works. In the same way, artistic performance is articulated as an expressive medium that involves the body and seeks to remove it from its numbness and provoke a reaction in the spectators.

Key words

art, politics, repression, locking up, performance

Introducción

En este texto se procura analizar la *performance* *El encierro*, llevada a cabo en 1968 en Rosario por la artista nacida en Marcos Juárez y residente en Rosario, Graciela Carnevale.

El enfoque que elegí parte de la historia del arte, tras la lectura de artículos de María Elena Lucero (2018), Marcelo Nusenovich (2013, 2016), Guillermo Fantoni (1990), Andrea Giunta (2001) y Ana Longoni (2014), entre otros. Asimismo, tomo la mirada de autores como Claudia Gilman (2003), Silvia Sigal (1991) y Oscar Terán (2013) a fines de realizar un abordaje de cuestiones sociales, políticas y económicas del período que abarca la década del sesenta hasta 1970.

El presente trabajo está estructurado de la siguiente manera: luego de la introducción, hago una breve explicación preliminar del concepto de *performance* como forma de expresión. En el apartado sucesivo, describo los acontecimientos sociales, políticos y económicos que dieron origen a la constitución de las identidades juveniles y a sus conflictos con el gobierno del momento. Finalmente, caracterizo las tensiones entre vanguardia estética y su transfiguración en vanguardia política, en las que se encuentran las provocativas acciones de Graciela Carnevale en el *Ciclo de arte experimental* de 1968 y *La encerrona*, realizada dos años antes en la denominada *antibienal* de Córdoba.

Ambas acciones se inscriben en un contexto que atacaba la libertad de expresión desde las instituciones gubernamentales, al mismo tiempo que gran parte de la juventud se iniciaba en la búsqueda de nuevas formas de vivir la vida, e intentaba eludir y desafiar los mandatos de la generación de sus padres.

Resulta significativo que, durante la dictadura del general Onganía, artistas de dos ciudades distintas y con solo dos años de diferencia hayan llevado a cabo manifestaciones artísticas de igual temática. Puede deducirse que se trató de un encierro literal que funcionó como metáfora de la represión que se vivía en aquel entonces.

Breve historia de la performance

La conceptualización del término performance tiene varias acepciones. Hay quienes lo sitúan dentro de lo que son las *performing arts*, entre las que se encuentran la danza, la ópera, el teatro y otras representaciones más “marginales”, como por ejemplo el cabaret.¹ Otros asocian a la performance con acontecimientos de carácter efímero que involucran al cuerpo (Nusenovich, 2016).

Además, el autor mencionado establece una relación entre el *happening* y la performance. Mientras que en el primero el espectador se integra a la obra de arte, la segunda se muestra distante respecto a este. Sin embargo, en la actualidad el *happening* es considerado como un tipo de performance, aunque esta sea deudora del primero.

El arte de la performance resultó fundamental para el proceso de desmaterialización² de la obra de arte, dado que su estatuto tradicional como objeto se comenzó a derrumbar. Al principio esto se presentó como condición de posibilidad para impedir la comercialización de las performances “...ya que difícilmente puedan comprarse, venderse o coleccionarse los acontecimientos o experiencias, y de allí su vinculación con el arte conceptual de la década de 1970” (Nusenovich, 2016, pp. 236-237).

No obstante, su posterior cooptación por parte del mercado del arte, a través de registros en fotografía y/o video, terminó por institucionalizar la práctica. Esta situación alejó a las performances contemporáneas de sus referentes históricos como el futurismo, el dadaísmo y el constructivismo. Estos movimientos vanguardistas se mantenían en los márgenes del arte hegemónico y se expresaban con virulencia.

Conforme a la evolución de la performance, esta comenzó a ligarse al *body art*, y lo corporal como medio de expresión pasó a un primer plano. Como señala Nusenovich (2016), después de 1968, “...la performance se afianzó como género en el campo artístico, centrándose en el gesto, el cuerpo y los datos sensoriales en lugar del lenguaje verbal como instrumento de

1 Al respecto resulta destacable el espacio del *Cabaret Voltaire* en Zúrich, creado en 1916.

2 La *desmaterialización* de la obra de arte hace alusión a quitar el énfasis o en hacer desaparecer al objeto físico y reemplazarlo por otro tipo de materialidad. De esta forma, deviene en conceptos o acciones. Este es un rasgo de tendencias plásticas experimentales de los años sesenta.

comunicación” (p. 244). También se vinculó a las culturas juveniles que buscaban sortear los preceptos que pesaban sobre ellas, tema que voy a exponer a continuación.

Política y culturas juveniles en los sesenta

A fines de caracterizar la *performance* de Graciela Carnevale y su antecedente en Córdoba, voy a contextualizar, entre 1960 y 1970, una parte de la sociedad urbana argentina.

Según Oscar Terán (2013), el campo intelectual argentino de los sesenta estaba caracterizado por la politización de la cultura. La convicción de que el quehacer intelectual y la política debían marchar juntos estuvo acompañada por una descalificación de la actividad intelectual. El autor afirma: “...este sesgo antiintelectualista decidirá en algunos casos que ese vacío en definitiva de legitimidad se salvara con la búsqueda fuera del campo intelectual del fundamento ofrecido por la política” (p. 155).

Esta articulación de la práctica intelectual con la política fue signada por hechos nacionales e internacionales que marcaron un nuevo rumbo para sus actividades. Tal como se reconoce en Silvia Sigal (1991), en la década del sesenta, amplios sectores de intelectuales progresistas adoptaron al marxismo como “lingua franca” (p. 192).

Acontecimientos como la Revolución cubana y la Guerra de Vietnam influyeron en la construcción de identidades de la intelectualidad argentina. Para la Sigal (1991),

Cuba devino puente entre izquierda, nacionalismo y peronismo, transformando tanto a la izquierda, a la que “nacionalizó” demostrando que el socialismo no lo hacían los partidos comunistas sino los movimientos nacionales, como al peronismo, creando en él un ala de izquierda, que compensaría con el fervor de la juventud el menos visible entusiasmo de las bases obreras por el fenómeno cubano (p. 201).

Además, el ejemplo de resistencia de los vietnamitas durante la guerra, con la consecuente derrota de los Estados Unidos, sumado a diversas protestas de jóvenes a nivel mundial, implicaba la búsqueda de algo nuevo. La juventud se alzaba y se manifestaba contra el autoritarismo de los gobiernos y sus violentos mecanismos de opresión y explotación.

Para Gilman (2003)

La radicalización de los intelectuales se inscribió también en la crisis generalizada de los valores e instituciones tradicionales de la política: la democracia parlamentaria, los partidos, los políticos mismos e incluso los modos tradicionales de la representación política, que constituyen algunos de los rasgos de época (p. 63).

Pero el colectivo de intelectuales se iba a encontrar con problemas de libertad de expresión, a partir del golpe de Estado iniciado el 28 de junio de 1966 que dejaría al general Onganía al frente del gobierno durante cuatro años. Este contó con un amplio consenso de sectores empresarios, políticos y sindicales. Las expectativas estaban centradas en un Estado fuerte, unificado y con recursos para reordenar la economía y la sociedad.

El gobierno de facto, una vez organizado, puso foco en la represión del comunismo, entendido como cualquier expresión de pensamiento crítico o de disidencia. El principal objetivo fue la universidad, cuyas casas de estudio fueron intervenidas, lo cual terminó con su autonomía académica.

El 29 de julio de 1966 tuvo lugar la *Noche de los bastones largos*, con la irrupción de la policía en algunas facultades de la Universidad de Buenos Aires. Policías apalearon a profesores y alumnos, lo que trajo como consecuencia la renuncia de docentes que luego se vieron forzados a emigrar. Otros, en cambio, continuaron con su labor intelectual y académica de manera sutil, casi subterránea. Asimismo, resurgieron en las universidades grupos clericales y tradicionalistas.

También se aplicó censura sobre manifestaciones de las nuevas culturas juveniles, consideradas como una instancia previa al comunismo. La expansión de la sociedad de consumo y la proliferación de la industria de la cultura marcaron nuevas costumbres en la sociedad argentina de los sesenta. El espíritu rebelde de la juventud fue una característica tanto de quienes estaban politizados como de quienes no lo estaban.

Las producciones de los países centrales, como el rock, y modas como el pelo largo, los jeans o la minifalda se difundieron en Argentina, en paralelo a formas más libres de vivir la sexualidad (la aprobación de la píldora anticonceptiva en Estados Unidos resultó un hecho clave). Demás está decir que esto escandalizó a las franjas más tradicionalistas de la población.

La televisión fue una de las grandes novedades de la época, especialmente para el ámbito familiar, y el cine formó parte de las salidas dentro de la cultura del ocio, sumado a los bares, el teatro y los recitales en los clubes. Pero la mayoría de estas actividades no eran accesibles más que a las clases medias y acomodadas, lo que acentuó y evidenció la situación de desigualdad social, expresada por Antonio Berni en sus grabados de la serie de Juanito Laguna. En estos *xilocollages* hacía uso de la técnica de grabado sobre madera e incorporaba materiales de desecho para contextualizar el contraste entre la modernización técnica y la precariedad de los sectores más vulnerables. Juanito representaba a niños que el artista veía en barrios humildes o villas miseria, rodeados de basura y remanentes de materiales industriales que incorporó directamente a sus obras. La década del sesenta tuvo fuertes movimientos migratorios cuyo origen se remonta a veinte años atrás: tanto personas de países limítrofes, como Bolivia, Paraguay y Chile, como argentinos, especialmente de provincias del noreste y noroeste, migraron en busca de mejores oportunidades laborales a las grandes ciudades. Fue así como se gestaron las primeras villas miseria, situadas en los márgenes urbanos. Paralelamente y vinculado a la temática de personajes abandonados por las promesas del consumo capitalista, Berni dio forma a Ramona Montiel y su historia, desde una infancia sumida en la pobreza hasta su juventud y madurez como trabajadora sexual. El artista hacía uso de las técnicas de *collage* y relieve acompañadas de esculturas monstruosas que acechaban a Ramona, a modo de metáfora.

También se presentaron tensiones sociales dentro de las clases medias debido a que el crecimiento de las matrículas de enseñanza media y universitaria no se correspondía con la generación de suficientes puestos de trabajo para cubrirlas. Estos sectores habían comenzado a tener mayor acceso a los bienes culturales a través de revistas y de iniciativas editoriales como la de Eudeba, cuya tirada era de precios económicos. La editorial fue fundada por la Universidad de Buenos Aires, con el fin de divulgar y extender sus actividades a toda la sociedad.

Dentro de la prensa escrita, la revista *Primera plana*, fundada en 1962, constituyó un influyente medio de comunicación de masas, y jugó un importante rol en el derrocamiento del gobierno de Arturo Illia. En cuanto a las secciones culturales, Silvia Sigal (1991) afirma: "... dotadas de considerable autonomía de redacción (...) producían valor cultural para un mercado de clases medias cultivadas que la revista contribuía a dilatar" (p. 193).

Una clase media cada vez más culta observaba con inquietud y preocupación el fin del Estado benefactor, que perjudicó a diversos sectores de la sociedad. Las tensiones acumuladas por esta

situación, sumadas al autoritarismo de Onganía y a un peronismo proscrito desde hacía más de una década no demoraría en estallar.

A finales de la década del sesenta, se sucedieron protestas estudiantiles en universidades de diversas provincias. Con el antecedente de la muerte de Santiago Pampillón en 1966, Córdoba ya era foco de un importante activismo estudiantil. Este se conjugó con el movimiento obrero-sindical el 29 de mayo de 1969, en lo que se conoce como el *Cordobazo*. Tras dos días de manifestaciones, el ejército restableció el orden de manera violenta, lo que dejó un saldo de casi treinta muertos y ochocientas personas entre heridos y detenidos. Poco tiempo después ocurrieron en Rosario episodios similares (el *Rosariazo*), así como también en Cipoletti, General Roca y Neuquén.

El arte argentino de los sesenta: entre vanguardia estética y vanguardia política

114

En la ciudad de Rosario se perfilaba un campo cultural signado por rupturas estéticas, inspirado por Antonio Berni y la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de la década del treinta, el Grupo Litoral en los cincuenta de la mano de Carlos Uriarte y Juan Grela y el Grupo de Artistas de Vanguardia en los años sesenta. En Rosario, los principales referentes eran Noemí Escandell, Graciela Carnevale y Rubén Naranjo.

Por otro lado, el circuito artístico porteño de la década del sesenta se encontraba en medio de un proceso modernizador de la cultura, que incluía bienales, galerías, librerías, facultades, centros culturales, cafés e institutos como el Di Tella, dentro de una locación geográfica denominada por la prensa como *La manzana loca*. Formaban parte de esto artistas como Roberto Jacoby, León Ferrari y Pablo Suárez.

En Buenos Aires un importante foco vanguardista fue el ya mencionado instituto del empresario Torcuato Di Tella, manejado por su propia fundación. Según Andrea Giunta (2001), varios artistas se incorporaron a un circuito de promoción de un arte nuevo que tomaba como referencia a los lenguajes internacionales y entendía a la tradición local en términos negativos, como algo con lo que había que terminar. Los proyectos artísticos que allí se gestaban estaban centrados en la experimentación estética y la búsqueda de cierta originalidad. Pero los premios

y las becas que ofrecía se encontraban condicionados ideológicamente debido a que recibía subvenciones extranjeras, especialmente de Estados Unidos.

Un grupo de artistas que exponía habitualmente en el Di Tella comenzó a avanzar en su proceso de politización tras el episodio ocurrido a León Ferrari quien, en 1965 con motivo de la convocatoria al premio nacional e internacional del instituto, presentó su obra *Civilización occidental y cristiana*. Esta consistía en el ensamblaje de un Jesucristo de utilería crucificado con un avión de guerra, en alusión a la guerra de Vietnam y la barbarie occidental e imperialista. Bajo el argumento de que hería la sensibilidad de las comunidades religiosas, el director del instituto Di Tella, Jorge Romero Brest, le exigió a Ferrari que retirara la obra, en lo que sería un primer acto de censura.

Tres años después, los artistas Eduardo Ruano, Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Juan Pablo Renzi interrumpieron abruptamente la inauguración del premio *Ver y Estimar* al grito de *¡fuera yanquis de Vietnam!*, entre otras consignas. Acto seguido rompieron con un ladrillo la vitrina iluminada con la imagen del presidente Kennedy, montada previamente por Ruano. Las autoridades del museo llamaron a la policía y los espectadores se sintieron confundidos al no discernir si la obra era la vitrina, si estaba sucediendo un atentado o si era efectivamente la interrupción de la ceremonia inaugural.

Al contar con el financiamiento de grandes empresarios de los países del norte, como Ford o Rockefeller, el Di Tella no iba a admitir un arte que criticara el *statu quo* capitalista. Al no querer que la expresión de sus ideas se viera limitada por esto, los artistas cortaron lazos con el instituto.

Entre abril y noviembre de 1968 se llevaron a cabo acciones políticas en repudio al sistema del arte. En la *Experiencia 1968*, Pablo Suárez escribió una carta de renuncia al evento y repartió copias en la puerta del instituto Di Tella, que estaba a cargo de la organización. Por su parte, Roberto Plate presentó la instalación conocida como *El baño*, en la cual los espectadores participaban escribiendo sus puertas y paredes como si se tratara de un baño público. Esto incluyó frases de amor, groserías y frases en contra del régimen de Onganía, razón por la cual las autoridades determinaron que la obra posteriormente permaneciera vigilada por un policía en los días sucesivos a la muestra. Dentro del archivo de Graciela Carnevale se encuentra un artículo al respecto, de la revista *Así*, que data del 1 de junio de 1968. Quien escribe esta nota titulada "Inscripciones obscenas. La policía clausuró parcialmente una exposición" cuestiona la ambientación de Plate y la considerara obscena debido a sus escritos, al relatar lo siguiente:

En el lugar se hizo presente una comisión de la seccional 15° encabezada por el oficial inspector Scarabini, a la que se agregó luego un alto funcionario municipal, que después de comprobar el atentado a las buenas costumbres y al pudor que significaban “los pseudo-baños” procedió a clausurarlos inmediatamente y a labrar el sumario de práctica (Archivo Graciela Carnevale, s. p.).

En Rosario, desde 1965, se pueden observar obras colectivas que incluyen la toma de espacios en la ciudad y la consecuente ampliación de la circulación de las obras de arte. Un acontecimiento destacable es la irrupción por parte de integrantes de la vanguardia rosarina en una conferencia que iba a dictar Jorge Romero Brest en la sala *Amigos del Arte*. Corría el 12 de junio de 1968 cuando estos hombres y mujeres criticaron el mercado del arte arrojando huevos y bombas de olor, expresando su rechazo hacia la concepción del arte como mera decoración para la vida burguesa.

Entre el 3 y el 9 de noviembre de 1968 se expuso la obra colectiva *Tucumán Arde*. Se trató de una producción interdisciplinaria que involucró a artistas y también a actores que no estaban directamente vinculados con el arte, como intelectuales y miembros de sindicatos. Lo que tenían en común era su compromiso político. *Tucumán Arde* se presentó como la campaña publicitaria de la *Primera Bienal de Arte de Vanguardia* de 1968, título engañoso utilizado por un colectivo artístico integrado por artistas de Rosario, Santa Fe y Buenos Aires.

Partieron del uso de estrategias comunicacionales al incorporar los medios de comunicación de masas, con una clara influencia del denominado *Arte de los medios* (McLuhan y Fiore, 1969) y su premisa del medio como mensaje. También puede citarse al *Movimiento Internacional Situacionista* de los sesenta con su propuesta colectiva de ambientes urbanos momentáneos cuyo objetivo era realizar arte en la vida cotidiana. El objetivo de estos artistas³ fue instalar una campaña que contradijera la información distorsionada que brindaba la prensa oficial

³ Participaron de la obra: María Elvira de Archavala, Beatriz Balve, Graciela Borthwick, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Jorge Cohen, Rodolfo Elizalde, Noemí Escandell, Eduardo Favario, León Ferrari, Emilio Ghilioni, Eduardo Guira, María Teresa Garmuglio, Marta Greiner, Roberto Jacoby, José Lavarello, Sara López Dupuy, Rubén Naranjo, David de Nully, Raúl Pérez Canton, Estela Pomerantz, Norberto Puzzolo, Juan Pablo Renzi, Jaime Rippa, Nicolás Rossa, Carlos Schork, Domingo Sapia, Roberto Sara y Margarita Paksa.

(en consonancia con las directivas del gobierno de facto), respecto del *Operativo Tucumán*⁴. Esto implicó un desplazamiento de los límites de la obra de arte. Al separarse esta del circuito tradicional, tanto en lugares de difusión como en formatos, tuvo como resultado una producción poco viable (aunque no imposible) para circular como mercancía. Al mismo tiempo, al tratarse de un trabajo colectivo, las autorías se vieron desdibujadas: “La concepción y ejecución de la obra trasciende al autor. El proceso de construcción de lo sensible es anónimo y colectivo a la vez” (Mege, 2007, p. 47).

La clásica relación entre la obra y el espectador también se encontró trastocada al interpelar al transeúnte con un mensaje que le exigía un rol interpretativo, más activo que al que se encontraba acostumbrado. A su vez, los artistas se valieron del texto como medio expresivo y del factor sorpresa para llamar la atención del público.

El diseño del trabajo contó con varias etapas previas a la inauguración de la muestra en las dependencias de la CGT (Confederación General del Trabajo) de Rosario. Durante la primera etapa pegaron afiches con la palabra *Tucumán* por las calles de la ciudad —y también en Santa Fe—, impresos con letra imprenta de color negro a fines de camuflarse con publicidades de diseños semejantes. También se imprimió dicha palabra en las entradas de los cineclubes de público mayormente compuesto por estudiantes universitarios, lo que generó intriga y suspenso.

En la segunda fase, grafitearon la frase *Tucumán Arde* con aerosol (material novedoso para aquel entonces) y pintura, y se volvió a intervenir las entradas de los cineclubes; a esto se sumó la entrega de volantes por parte de los artistas y sus colaboradores. También se colocaron obleas en aulas de facultades, asientos de colectivos, puertas de baños, etc. Luego se comenzó a promocionar el evento bajo el nombre institucional de *Primera Bienal de Arte de Vanguardia* y se pegaron afiches en letras blancas sobre fondo negro.

Cabe destacar que se hizo una recopilación de material documental sobre la realidad en Tucumán, que fue verificado tras una visita a la provincia por parte de varios miembros del grupo; todo ese material fue presentado en conjunto con la CGT. De esta manera, lograron comunicar su mensaje a través de la novedosa difusión de la información recopilada, la redundancia en el

⁴ El *Operativo Tucumán* fue un proyecto gubernamental que promovió la industrialización del sector azucarero en beneficio de las grandes industrias. Como consecuencia, se destruyó a las pequeñas y medianas empresas que se vieron obligadas a cerrar sus puertas, lo cual produjo el consecuente aumento del desempleo en la provincia.

sentido de la repetición e insistencia del mensaje y la perturbación y estimulación visual lograda mediante la tipografía seleccionada.

El grafiti como recurso gráfico de denuncia social tiene antecedentes cercanos en el mayo francés, como forma de propaganda efectiva y económica. Siguiendo a Ana Florencia Frontini (2015):

Estos grafitis realizados a través de un grupo organizado, se denominan “corporativos”, esto es, planificados y ejecutados por un grupo o institución conformado bajo patrones, reglas y normas definidas, donde el resultado de la pintada no es al azar sino que responde a un objetivo específico (p. 10).

Esta suerte de marca que se le hace al espacio urbano se torna una práctica de apropiación territorial. Debray (1997) plantea la idea de *ciudad* como campo de acción de las prácticas colectivas e individuales de las personas, como espacio vivenciado en el cual se generan vínculos sociales afectivos e identificaciones entre miembros del mismo barrio.

Tucumán Arde ha sido considerado como un fenómeno asociado a las ideas de vanguardia política y desmaterialización de la obra de arte en tanto referente del arte conceptual latinoamericano. Ana Longoni (2014) señala que la tendencia de los relatos de la historia del arte argentino tendió a fijarlo como mito, lo cual contribuyó a su canonización.

El abandono de la práctica artística por parte de algunos de los integrantes del colectivo no hace más que marcar los límites del arte y la función política: desde las diferencias entre marxistas y peronistas del grupo; los debates entre artistas y sindicalistas por la posibilidad de la lucha armada; el deterioro de cuestiones estéticas al privilegiar la esfera comunicacional y los riesgos que provocaron la temprana clausura de la exposición en Buenos Aires.

Los intentos de domesticar *Tucumán Arde* comenzaron en los años setenta con su inclusión como tema en los dossiers de revistas de Nueva York y París. Algunos artistas involucrados en el itinerario del '68, como Juan Pablo Renzi, criticaron dicha neutralización historiográfica, mientras que Roberto Jacoby realizó, en 2008, la instalación 1968, *el culo te abrocho* con motivo del 40° aniversario de aquel año, para desafiar la solemnidad de tal homenaje.

No hay que olvidar que un relato unificado de la experiencia de *Tucumán Arde* puede redundar en una pérdida del potencial transgresor y revulsivo que supo tener.

En definitiva, todas estas expresiones artísticas muestran una articulación entre procesos de modernización y politización. Mientras los artistas del arte *pop* mostraban su rebeldía mediante la experimentación formal, otros fueron más allá y lo conjugaron con un compromiso político concreto. Como señala Guillermo Fantoni (1990):

En el caso de la vanguardia de Rosario, el cuestionamiento inicial a las instancias de autoridad, de difusión y consagración cultural, por medio de obras hasta entonces impensables que generaron un clima de fuerte tensión estética, preparó el camino para la actitud de cuestionamiento del orden social y político, que fue dominante en los últimos años de la década del 60 (p. 33).

Este cuestionamiento fue también hacia la institución del arte (en el sentido que le da Peter Bürger al término)⁵ y abarcó tanto a sus instancias tradicionales como modernizadoras (esta última incluye al Instituto Di Tella). Tal como se reconoce en Sigal (1991),

...aún a fines de los '60, las experiencias de la "manzana loca" del Di Tella, subversivas a los ojos de la policía, fueron ignoradas o despreciadas por buen número de intelectuales marxistas. La mezcla de apoliticismo y de innovación característica del "Di Tella de Florida" escandalizaba a intelectuales ocupados en arreglar cuentas con el pasado y en busca de su identidad política) (p. 194).

Lo que más se cuestionaba de las instituciones era su carácter burgués y lo restringido de sus modos de producción y circulación, lo cual llevó a una ruptura contundente, política y artística al mismo tiempo.

⁵ Peter Bürger (1974) describe a la institución del arte en su *Teoría de la vanguardia*, como un aparato productivo-ideológico: los modos de producción, distribución y exposición, y también las ideas predominantes sobre el arte en una determinada época.

El ciclo de arte experimental: la performance *El encierro*

También se llevó a cabo en Rosario, en mayo de 1968, el *Ciclo de arte experimental*, en el cual se destacó la obra de Graciela Carnevale titulada *El encierro*. Esta consistió en la acción de encerrar a los asistentes a la muestra dentro del local, que tenía una vidriera a la calle. Tal como señala María Elena Lucero (2018), se trató de “una acción drástica que visibilizaba la censura presente en aquel momento” (p. 61). El público al principio se quedó esperando a que alguien les abriera, algunos quitaron los afiches que cubrían las vidrieras y, pasado un lapso de tiempo, comenzaron a arrancar las varillas de la entrada. Contra las expectativas de Carnevale de una reacción grupal más contundente, la vidriera fue rota desde afuera para rescatar a los presentes.

Según la artista, la obra fue un encierro, literalmente. No era un simulacro ni una broma de mal gusto; ella buscaba generar una acción concreta y violenta en los espectadores, que les permitiera salir de esa situación. En el texto que escribió sobre su propuesta para el *Ciclo de arte experimental*, Carnevale afirmó sentirse obligada a ejercer violencia a través de una obra: “Quise que cada uno de los espectadores experimentara el encierro, la incomodidad, la ansiedad, por último la asfixia y la opresión y vivenciara un acto de violencia imprevisto” (s. p.). Además hizo una mordaz crítica al sistema social imperante, dirigido a crear entes pasivos que reprimen sus impulsos naturales y niegan toda posibilidad de cambio.

Posteriormente, la policía censuró la obra y los artistas tuvieron que devolver el local que habían alquilado, razón por la que el *Ciclo de arte experimental* no pudo continuar; esto dejó sin exponer a Juan Pablo Renzi y Aldo Bortolotti.

Dos años antes, un 15 de octubre, se inauguró en la ciudad de Córdoba la III Bienal de *Kaiser* y un evento paralelo a dicha Bienal: la *Viruela Boba*, en referencia a una enfermedad que produce escozor, es contagiosa y deja marcas. Esta última iba a durar quince días, pero fue clausurada antes por razones poco claras: tres artistas distintos esgrimen distintas causas.⁶

Esta antibienal fue presentada como el *Primer festival de formas artísticas contemporáneas* y se mostró como reacción y alternativa a las propuestas de Romero Brest y el grupo del Instituto Di Tella: “...nucleado en torno a búsquedas que podríamos denominar “happening pop”, interesadas en la ampliación del espectro sensorial de las experiencias “efervescentes”

⁶ Marcelo Nusnovich (2013) indica que las versiones resultan confusas e imprecisas. Brandán habla de una amenaza de bomba, Suárez de un *happening* y Shaw de otros motivos.

realizadas en todos los lugares del mundo que reconocían como centro simbólico el Greenwich neoyorkino” (Nusenovich, 2013, s. p.). No obstante, en Córdoba el *Pop Art* ya había aterrizado desde Estados Unidos y se presentaba como una forma de arte experimental, novedosa y divertida para toda una generación de jóvenes que quería vivir fuera de las convenciones sociales practicadas por sus padres.

A propósito de la *antibienal*, esta fue realizada en el depósito de una mueblería, tras engañar a sus dueños para conseguir el préstamo del espacio y la financiación del transporte de artistas y materiales desde Buenos Aires, además de su alojamiento. Los organizadores del evento fueron el artista plástico Oscar Brandán, María Rosa Roca, Rodolfo Imas y Felipe Yofre, provenientes de diversas formaciones.⁷

En este evento paralelo, se registró el *happening* conocido como *La encerrona*. Se anunció que se iba a hacer un *happening* y, una vez que los espectadores hubieron ingresado al lugar, cerraron las puertas tras rescatar a dos o tres personas de su entorno para evitar que recayera sobre ellos la ira de la gente, y los artistas se fueron. Nusenovich (2013) sitúa a esta acción de agresión al público en relación con la voluntad de “espantar al burgués”, característica del *Cabaret Voltaire*.

Los diarios de Buenos Aires no ignoraron el suceso, aunque lo vincularon a la actividad del Instituto Di Tella y minimizaron la participación de los cordobeses y de artistas de otras provincias. En cambio, la repercusión a nivel local fue muy grande y fue interpretado por la prensa escrita como un acontecimiento perpetrado por una juventud audaz; una juventud que quería transformar la sociedad a través del arte.

⁷ Oscar Brandán nació en Córdoba el 11 de enero de 1934. Su producción fue mayormente pictórica, y en la bienal paralela participó con una instalación. María Rosa Roca fue una acuarelista y pintora especialista en óleo (Córdoba, 1905 - Valle de Calamuchita, 1990). Rodolfo Imas es arquitecto, escultor y escenógrafo, nacido en Córdoba en 1939. Felipe Yofre nació en Paraná en 1948 y se radicó en Córdoba a fines de los sesenta, década en la que estudió abogacía y se desempeñó como dirigente del movimiento estudiantil en la Universidad Católica de Córdoba.

Consideraciones finales

La década del sesenta fue sumamente convulsionada por diversos acontecimientos tanto de orden nacional como internacional. Las tensiones entre quienes querían mantener el *statu quo* a toda costa y quienes buscaban trascenderlo y contribuir a un cambio social derivaron en enfrentamientos con altos niveles de violencia, especialmente institucional.

Asimismo, la cultura de masas, importada desde los países centrales, y la proliferación de las industrias culturales reconfiguraron a las sociedades urbanas como nunca antes e incidieron especialmente en los jóvenes y su modo de vivir la vida, produciendo expectativas distintas a las de las generaciones precedentes.

No hay dudas de que todo esto influyó en el arte argentino, en el que se observó una transición (y también una convivencia) de la obra como objeto al arte como acción, y de la experimentación formal a la radicalización política.

En este contexto se inscriben *El encierro* y *La encerrona*: dentro de un clima social agitado que requería de acciones rotundas para, a través de la violencia y la provocación, sacar de la zona de confort a una parte de la sociedad que se encontraba adormecida.

Si bien la institucionalización de las *performances* en el arte contemporáneo es un hecho, esto no resta valor a estas valientes manifestaciones artísticas que expresaban el sentir del momento.

Bibliografía

- Bürger, P. (1974). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Debray, R. (1997). *Transmitir*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Fantoni, G. (1990). Tensiones hacia la política: del homenaje a Viet-Nam a la Antibienal. *Sisi*, 2.
- Frontini, A. F. (2015). Tucumán Arde. Campaña publicitaria de la 1º Bienal de Arte de Vanguardia. *La Trama de la Comunicación*, 10. <https://latrama.fcpolit.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/156>.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, A. (2001). Vanguardia, internacionalismo y política (Arte argentino en los años sesenta). Buenos Aires: Paidós.
- Longoni, A. (2014). El mito de Tucumán Arde. *Artelogie*, 6. <https://doi.org/10.4000/artelogie.1348>.
- Lucero, M. E. (2018). Intercambios, fusiones y politización. *El Archivo Graciela Carnevale. Separata*, 16.
- McLuhan, M. y Fiore, Q. (1969). *The medium is the message: An inventory of effects*. Nueva York: Bantam.
- Mege, J. C. (2007). La producción del arte como reproducción de un saber colectivo. El caso Tucumán Arde. *Sociedad Hoy*, 10(12), pp. 45-57. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=90201204>.
- Nusenovich, M. (2013). Una génesis discontinua: la performance en Córdoba entre 1966 y 2000. En M. I. Baldasarre y S. Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Vol. 2. Buenos Aires: CAIA y Eduntref.
- Nusenovich, M. (2016). Notas sobre una historia de la performance artística. *Avances*, 25.
- Sigal, S. (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur editores.

Terán, O. (2013). *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Fuentes

Archivo Graciela Carnevale, Rosario. <http://www.archivosenuso.org/carnevale/colecciones>.

Cómo citar este artículo:

Cebollada, J. (2024). Arte, política y provocación: entre *El encierro* y *La encerrona*. AVANCES, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45502>

Análisis de proceso sobre *Nuestro vademécum*: la conversación y lo singular en la creación grupal

Process analysis of “Nuestro Vademécum”: conversation and the singular in group creation

Carolina Cismondi

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina

carolinacismondi@artes.unc.edu.ar
<https://orcid.org/0000-0001-6280-8353>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/i41a9lq14>

Resumen

A partir de un trabajo etnográfico de seguimiento de ensayos, propongo desarrollar la perspectiva de producción deseante para el análisis de procesos creativos pertenecientes a la escena contemporánea en Córdoba, Argentina. En el análisis tomo aportes tanto de la crítica genética, y su variante de crítica en proceso, como de la filosofía de la praxis, y desarrollo mi trabajo como investigadora participante.

Aquí analizo el proceso de creación de la obra *Nuestro Vademécum* del grupo *Delincuentes comunes*, al que acompañé entre 2008 y 2011. El grupo sostiene la dinámica de conversación como agenciamiento propicio donde la cercanía y el afecto permiten que la deriva asociativa y la escucha del deseo propio generen los puntos de fuga para transformar las charlas en acontecimientos de creación. El análisis de proceso desarrollará entonces dos líneas: la conversación como procedimiento de creación y el desarrollo de lo singular en la pluralidad. .

Palabras clave

proceso creativo, teatro contemporáneo, crítica genética, producción deseante, Paco Giménez

Abstract

Starting from an ethnographic work of tracking essays, I propose to develop the perspective of desiring production for the analysis of creative processes belonging to the contemporary scene in Córdoba, Argentina. The analysis work takes contributions from Genetic Criticism and its variant of Criticism in Process as well as from the Philosophy of Praxis, developing my work as a participating researcher.

Here I analyze the process of creating the work *Our Vademecum* by the group *Delincuentes Comunes*, which I accompanied between 2008 and 2011. The group sustains the dynamics of conversation as a conducive agency where closeness and affection allow associative drift and listening of one's own desire generate the vanishing points to transform the talks into creative events. The process analysis will then develop two lines: conversation as a creation procedure and the development of the singular in the group.

Key words

creative process, contemporary theater, genetic criticism, desiring production, Paco Giménez

Motivos iniciales del proyecto

En la Córdoba de 1985 se estrena la obra *Delincuentes comunes* e inicia, sin saberlo, la historia de un colectivo teatral con más de treinta años de vigencia. Desde entonces, el grupo homónimo¹, dirigido por Paco Giménez, ha realizado más de una docena de obras que son referencia ineludible del teatro independiente argentino, patrimonio inmaterial de la cultura cordobesa y objeto de estudio de importantes teóricos de la escena contemporánea.

En el año 2008, el grupo² se reúne con el impulso de continuar el trabajo desarrollado en una de sus obras anteriores, *Intimatum (Cambalache de la rebelión)*, estrenada en 2002, donde realizan un bestiario de personajes modernos. La continuidad se propone con el objetivo inicial de trabajar esta vez con personajes posmodernos aunque esta categoría resulta rápidamente revisada y desviada hacia lo que finalmente conforma un corpus de dramaturgias y textos de postdictadura (obras teatrales, ensayos, críticas y artículos periodísticos).

Las actrices y los actores del grupo *Delincuentes comunes* se preguntan sobre su vínculo con la escritura de los jóvenes dramaturgos porteños, asumiendo las diferencias en lo sociopolítico y lo histórico, ya que se despliega una discusión generacional y geográfica sobre qué es decir *lo importante* en el teatro. En el camino, se suman el deseo y el cuestionamiento de celebrar sus 25 años juntos —a cumplirse en 2010—, cuando Paco Giménez provoca al resto preguntando para qué siguen juntos como grupo teatral, compartiendo sus dudas sobre si la permanencia como grupo teatral es un valor en sí mismo. Por motivos éticos y creativos los *Delincuentes comunes* se toman el tiempo que necesitan y finalmente en 2012 estrenan *Nuestro vademécum* —homenajeando sus, por entonces, 27 años juntos—.

1 El grupo está conformado por Bati Diebel, Paco Giménez, Beatriz Gutiérrez, Galia Kohan, Giovanni Quiroga y Estrella Rohrstock. En 2002, luego del estreno de *Intimatum (Cambalache de la rebelión)*, Beatriz Gutiérrez se radica en España y abandona intermitentemente el grupo, ya que sus visitas esporádicas a Argentina les sirven de excusa para volver a trabajar juntos.

2 En este proceso ya no trabaja B. Gutiérrez, pero lo invitan a Marcelo Castillo, actor de larga trayectoria con La Cochera, quien aporta su mirada por fuera del grupo y como testigo de este, desde el primer ensayo registrado (29/04/2008) hasta el dieciocho (24/09/2009), demostrando un interés político respecto a las dramaturgias. Sin embargo, en el ensayo diecinueve (22/04/2010), P. Giménez le comenta al resto del grupo que dicho actor no va a seguir en el proceso porque “constaté que yo podía pensar en la historia de ustedes porque yo lo viví pero al Marcelo no me lo imagino”. Comprendemos que la experiencia compartida resulta un criterio decisivo para acompañar el proceso de creación del grupo, ya que los materiales textuales van siendo elegidos a partir de una perspectiva vivencial de resonancia con la propia historia de los *Delincuentes*.



Imagen 1: Giménez, P. (2012). *Nuestro vademécum*. Fotografía de M. Melina Passadore.

Para analizar el proceso creativo utilizo la perspectiva de la producción deseante³ como propuesta teórico-metodológica que me permite comprender el funcionamiento dinámico particular que va agenciando el grupo en sus ensayos. Para esto, tomo algunos aportes de la filosofía de G. Deleuze y F. Guattari, que buscan comprender los fenómenos vitales desde su funcionamiento pragmático y deseante, apartándose de explicaciones causales o esencialistas,

³ Para profundizar en la producción deseante como perspectiva analítica de procesos teatrales, se puede acceder al artículo publicado "Análisis de la producción deseante en cuatro procesos creativos teatrales (Córdoba 2007-2012)" (Cismondi, 2022).

para analizar cuáles son los modos en que una reunión social se transforma en acontecimiento de creación. En este caso, el proceso de trabajo fue registrado entre 2008 y 2011⁴ mediante la asistencia y el seguimiento de los ensayos, con toma de notas y filmación de video. La mayoría de los encuentros se llevó a cabo en la casa del director, tuvo una duración aproximada de tres horas y en ella se desarrolló la conversación como metodología principal de trabajo. Gracias al diálogo y la comida, los integrantes respetan y sufren sus tiempos aletargados sin *pasar a la escena*, lo cual sucede hacia el final del proceso. La reflexión aquí se focaliza en analizar las dinámicas vinculares de trabajo y en reconocer las lógicas deseantes trazadas en los ensayos: la conversación y sus derivas, la ética grupal y las afectaciones individuales de actuación.

Análisis del proceso

Estaría dentro de las actitudes procedimentales del grupo:
perder mucho tiempo, destruir, charlar mucho, probar poco,
y poco a poco cada cosa iba ocupando un lugar
(G. Quiroga, entrevista realizada al grupo el 19/09/2011).

En este apartado abordamos las dinámicas de trabajo desarrolladas durante el proceso creativo de *Nuestro vademécum*, analizando cómo se construyen los vínculos entre actrices, actores y director, en relación con los materiales dramáticos y en función de la materialidad escénica. Este proceso trabaja *la conversación como procedimiento de creación*: el conversar como un modo de activar el ensayo, de desplegarlo en su deriva desorganizada y de asumir la vitalidad del estar juntos. Desde abril de 2008 hasta agosto de 2010 (primero a cuarto momento del proceso)⁵, las reuniones sostienen la dinámica conversacional en la casa de P. Giménez y gestan las bases de las relaciones y los materiales que en el quinto momento serán probadas en la Sala La Cochera. Esto cuestiona la tradición teatral de considerar la exploración actoral física como metodología central para la creación y asume la cercanía y afectividad que

4 Investigación enmarcada en el Doctorado en Artes, UNC, "Hacia una definición del carácter experimental en las prácticas dramáticas de Córdoba. Aproximación filosófica a los procesos de construcción en el teatro independiente extremo-contemporáneo", que cuenta con la dirección de la Dra. Julia Lavatelli y la codirección del Dr. Diego Tatián. Financiada con Beca de Postgrado tipo I (2007-2009) y tipo II (2010-2012) de CONICET.

5 Esta diferenciación de momentos en el proceso las establezco posteriormente al desarrollo procesual, según la diferenciación de actividades que recupero de mis registros de ensayo (cuaderno de notas y ensayos filmados).

circula en las conversaciones sin tiempo como agenciamiento propicio en el que la deriva asociativa y la escucha del deseo propio generan los puntos de fuga para transformar las charlas en acontecimientos de creación, en ese tiempo abolido del que habla M. Kartún (2018),⁶ tan propio del teatro:

El objetivo está en la obra artística y no en la relación “inversión-tiempo-resultado”. (...) Es un tiempo abolido. Es el tiempo que le corresponde a todo lo sagrado. Hay algo de olvidarse del paso del tiempo y crear un espacio de convivencia sagrada en el que nos olvidamos de todo. ¿Dónde lo hacemos? Lo hacemos en las fiestas, en los juegos y en el trabajo artístico (párr. 5).

Y ese tiempo detenido, olvidado de sí mismo en las dos o tres horas de cada reunión, permite tejer una trama grupal de contención para las búsquedas personales, de escucha de esa diferencia, de aquello que singulariza a cada quien en su vínculo con los materiales de postdictadura. La *ética de la diferencia* es el motor que permite asumir el disenso como afirmación del propio deseo, sin forzar un acuerdo conjunto sobre la visión del grupo; por el contrario, el trabajo se sitúa más en indagar lo que distingue a cada uno del otro.

Y ahí no hace falta que estemos de acuerdo, como siempre, en cuestiones de nuestros espectáculos y el resto de espectáculos de La cochera, hay un mosaico de opiniones, de tendencias y qué sé yo, y el asunto, lo interesante de ver todas esas cosas juntas, mezcladas que no han tenido que ponerse de acuerdo en una única —sí en un espectáculo, para estar dentro de un espectáculo— pero no en acordar en una posición (P. Giménez, 9° ensayo, 16/04/2009).

Aquí el acuerdo implica poder atravesar el conflicto existencial del grupo, pero cada quien lo hace a su manera. El espacio común pone a circular la pregunta y moviliza respuestas posibles, balbuceos apenas sobre lo que les interesa, que evidencian modos personales de participar; lo cual P. Giménez busca reconocer y nombrar en tanto afirmación y puesta en valor de cada singularidad.

6 Recuperado de <https://hamartia.com.ar/el-evento-de-resistencia-crea-la-fiesta/>.



Imagen 2: Giménez, P. (2012). *Nuestro vademécum*. Fotografía de M. Melina Passadore.

El ensayo sin escenario: la conversación como procedimiento de creación

En un terreno tan desprestigiado como el ensayo, casi todo lo que se puede averiguar de interesante es confidencial, puras versiones y habladurías, recuerdos deformados. Pero ésa es una de las maneras que utiliza el teatro para transmitirse y no hay por qué suponer que no sirve. Al fin y al cabo, nadie está en él si no es por motivos íntimos, los demás son turistas. Y la historia de las cosas íntimas se hace con habladurías.

(A. Ure, 2012, p. 67)

Las palabras de A. Ure tienen una resonancia especial en este proceso de trabajo, ya que las habladurías y la intimidad son las variables que constituyen cada encuentro, posibilitando la construcción del territorio común como el espacio de la confidencia. Este agenciamiento es el modo que sostienen como grupo, no sin ambivalencia, durante dos años y medio sentados alrededor de una mesa donde comparten sus motivos íntimos, en la calidez de la casa de P. Giménez.

Esto cuestiona la jerarquía naturalizada de considerar el “trabajo de mesa” como una instancia preparatoria para el trabajo escénico. Esta modalidad evidencia que no se trata de un trabajo previo a la escena, como instancia menor, sino que la verbalización sobre la escena ya la constituye, indefectiblemente. Los actores y actrices conversan con y desde sus cuerpos; sus experiencias anteriores y sus sensaciones presentes impulsan sus aportes verbales, su escucha, su estar en cada reunión.

Aquí se trata del devenir de un grupo que explora conversando las posibilidades de creación, en una lógica rizomática donde no es posible lo programático, la respuesta directa, la deliberación ordenada por turnos. Como dice G. Deleuze (1980) “Una conversación podría ser eso, el simple trazado de un devenir” (p. 6), en tanto un suceder imprevisto que va fluyendo en su propia ejecución anárquica. Porque no hablamos de una organización de tipo asamblearia, donde se llega a acuerdos a través de la votación; en estas conversaciones los acuerdos no son necesarios y quizás allí reside su libertad incontrolable. En este sentido es útil recurrir a lo señalado por A. Ubersfeld (2004) en su libro *El diálogo teatral* donde recupera las reglas conversacionales de H. P. Grice, en las que el principio de cooperación es básico entre quienes participan, y donde se verifican cuatro principios: cantidad —que la información sea ni más

menos que la requerida—, calidad —que las afirmaciones sean verídicas, sin falsear información y pudiendo probarla—, relación —hablar oportunamente— y modalidad —ser claro, evitando la ambigüedad—. La autora señala que en el teatro estas reglas son frecuentemente transgredidas, evidenciando esta disrupción a los ojos del público, quienes advierten estos modos particulares de desobediencia como mecanismos de la escena para tensionar y señalar los comportamientos sociales. En el caso de *Delincuentes comunes*, las reglas conversacionales no son respetadas en sus reuniones del mismo modo que el diálogo teatral no las respeta, solo que aquí no hay intencionalidad de exhibir estas infracciones, sino que esa falta de reglas cooperativas —cada quien dice lo que quiere, cuando y como quiere— posibilita la emergencia del deseo propio. Es en el decir que cada integrante escucha su propia voz, en tanto acto performativo donde se revela el deseo —para sí mismo y con el resto—, sin importar si esa emergencia provoca choques, interrupciones, desvíos de la información compartida.

Este mantenerse en estado continuo de devenir coloquial es lo que les permite encontrarse sin mayores pretensiones, reunirse por el simple hecho de estar juntos, sin ambicionar resultados escénicos evidentes. Como señala Oscar Cornago (2016) la conversación es también

(...) una posibilidad básica de encuentro y desencuentro, de apertura de un espacio incierto que se va haciendo a medida que nos vamos haciendo, tejiéndonos (...) desde ahí que se propone la acción de conversar, retomando su sentido originario de hacerse compañía sin más sentido que el hecho mismo de acompañarse, antes que del intercambio de algún tipo de información precisa (p. 176).

Esta idea de acompañarse que presenta O. Cornago es fundamental en los ensayos del grupo porque si bien hay pautas de trabajo que guían la charla, estas no son el sostén sino la excusa para encontrarse y hablar de ellos mismos. Es que, de algún modo —ni tan controlado ni tan imprevisto—, el proyecto escénico va escurriéndose hacia la idea de documental de grupo, tensionándose con las dramaturgias de postdictadura escritas por jóvenes de Buenos Aires. Entonces, lo que importa es qué les sucede a ellos con ese material textual y no el sentido precedente o autónomo de esos textos, por eso la libertad de trabajarlos a su antojo pero con compromiso en asumir la propia postura frente a ellos.



Imagen 3: Giménez, P. (2012). *Nuestro vademécum*. Fotografía de M. Melina Passadore.

El análisis de un fragmento del ensayo 12° (11/06/2009) puede dar cuenta del funcionamiento procedimental descripto. A partir del diálogo surge la vinculación de la actriz Estrella Rohstock con el monólogo de *La escala humana*.⁷ Dicho monólogo es señalado en el primer ensayo por P. Giménez como un texto a trabajar y en el ensayo 7° (03/03/2009) E. Rohstock decide tomar el desafío cuando lee en voz baja la primera escena de la obra. La obra comienza con el monólogo de Mini, la madre, que les cuenta a sus tres hijos jóvenes que acaba de matar a una vecina que

⁷ Tantanian, A., Daulte, J. y Spregelburd, R. (2002). *La escala humana*. Buenos Aires: Teatro Vivo.

insistía en decirle pimientos a los ajíes, en el supermercado, pero su sorpresa surge porque no sabe cómo fue a parar el cuchillo de pan, con el que asesina a su vecina Rebeca, a su cartera.

Es recién en el ensayo 12° cuando la actriz E. Rohstock prueba la lectura en voz alta y en la conversación con el grupo —amigos que conocen su historia personal— surgen las conexiones con acontecimientos personales de la actriz, en profundo vínculo con la historia teatral de la dictadura y postdictadura. Porque ya la propuesta de P. Giménez abre la primera línea de fuga: trasladar el “conflicto” del ámbito familiar y de vecinas en el supermercado a un acontecimiento público teatral donde una actriz asesinaría a otra, dejando abierto el motivo por el cual lo haría —semejante a la “huevada” de “confundir pimientos con ajíes”—.

Transcribimos un fragmento extenso de conversación donde un señalamiento de B. Diebel conecta directamente la pauta de P. Giménez con el “conflicto” de E. Rohstock con el teatro oficial de Córdoba. Lo subrayado destaca las conexiones que van amplificando y multiplicando la consigna inicial:

P. Giménez: Bueno, estamos hablando de jugar dramáticamente a ver cómo adaptamos, (...) lo que dice la mujer, la madre, de *La escala humana*, que habla de un cuchillo que le llama la atención de haberlo llevado en el bolso, de haberse llevado un cuchillo al mercado. Entonces yo decía de que es una actriz que la lleva o a un estreno o a la Asociación de Actores (...) Veamos esta mujer, y sobre todo este personaje, Estrella, que tendría tu edad y todo lo demás, habría que pensar cuál sería esa necedad que vió en esta actriz que maneja con respecto al teatro o a la actuación y qué sé yo... que así como ésta la confunde y le dice pimientos a los ajíes —mirá la huevada— y de pronto la termina matando.

B. Diebel: Bueno, pero la Estrella, por ejemplo que tiene el conflicto con el teatro oficial con el teatro independiente, porque tiene un conflicto con el teatro oficial..

P. Giménez: No, bueno, ella tiene un conflicto laboral de algún profesional que ha sido dejado de lado.

G. Kohan: Ha sido ideológico, es de ideas.

E. Rohstock: Sí, pero sabés dónde está el conflicto, es humano, es no hacerse cargo de una situación que es una verdad, que es una realidad, que es una cosa tangible, que están todavía mis compañeros, mis docentes, mis profesores, mis directores y es como si no hubiera pasado nada en el Teatro San Martín, ni en ninguna historia, no solamente... Como lo mío era tan pequeño frente a las cosa que pasaron y que están pasando, que vivió mucha gente, yo lo mío quedó [silenciado] por mí misma, boca cerrada, porque no voy a salir a protestar, ni a llorar, ni a decir lo mal que me siento frente a otros que están...

P. Giménez: Entonces, esto tiene que ser en el Teatro Real... o esto tiene que ser con respecto a la Comedia [cordobesa].

G. Kohan: Yo me acuerdo Estrella, cuando vos fuiste a preguntar, cuando a vos te rajan, te dijeron “Señora, no averigüe por qué la han echado, mientras menos averigüe, mejor le va a ir”.

G. Quiroga: Eso es una amenaza en público.

P. Giménez: Era una advertencia.

(...)

E. Rohstock: La Totó Ramón Casas, cuando nos llama a las dos, nos recibió con esa tarjeta que decía “nos ladran Sancho, señal que cabalgamos”. Nos pidió una renuncia y le digo “Señora, yo tengo los mejores promedios, si usted me dice por qué, yo le doy mi cargo, uno, dos y todo, pero dígame por qué”... No, no, tenés uno solo, y vos sos tan buena para la Comedia de grandes, dejá la Comedia para chicos”... No sé por qué, alguien la habrá pedido.

G. Kohan: A todos nos obligaron a renunciar.

E. Rohstock: Sí, a vos de títeres.

G. Kohan: Cuando yo les dije NO, me echaron.

P. Giménez: Bueno, fijate vos, que acá, esa palabra explicación, que es lo que vos pedías, también lo dice el personaje cuando dice que no encuentra explicación cómo fue a parar ese cuchillo en la cartera cuando iba al estreno o al evento en el Teatro Real, suponete, después se verá con qué palabras y con qué precisión.

G. Kohan: Quizás no sería un cuchillo, puede ser una bomba.

E. Rohstock: Mirá, lo que sería un cuchillo es que yo me parara en el teatro a decir lo que dije, y eso que fui de lo más modosa, acostumbrada a retener, sin insultar a nadie. Eso fue un pinchazo en el trasero y me levanté y dije porque no podía más de escuchar tanta cosa, tanta belleza, tantas bondades y el caso mío... Como yo había dicho “me vuelve a pasar y agarro el micrófono” porque con el Ratti, en los años de la Comedia, dijo “Suban al escenario los que se fueron y me nombraban como la que me fui, y yo me fui ahí, me fui, “me pasa de nuevo y yo me levanto”.

B. Diebel: Pero ese rencor todavía lo tenés.

E. Rohstock: Sí, lo tengo, pero yo ahora es como que pasó a tierra, porque yo he salido de alguna manera, no te digo que está terminado mi caso porque todavía sigo.

G. Kohan: Mirá, nadie tiene terminado el caso de lo que pasó en esa época (...) y de última a vos te sacaron el laburo, a otros...

E. Rohstock: Pero mi laburo me frenó, yo por ejemplo si tengo que decir de mi vida de actriz, no lo digo tampoco, no tengo ganas. (...)

P. Giménez: Bueno, me parece que va bien Estrella esto...

Este largo fragmento de conversación nos permite reconocer cómo la palabra —en su fluir abierto, sin obstrucciones— trae aquí la movilización necesaria para la creación. Primero P. Giménez propone la traslación de lo doméstico a lo público, apertura que es tomada inmediatamente por B. Diebel, quien la potencia trayendo una nueva conexión: el conflicto de E. Rohstock por haber sido cesanteada de sus cargos en la Comedia Cordobesa durante la dictadura cívico-militar. Estos dos movimientos que se dan en la conversación producen una línea de fuga de lo puramente anecdótico, generan una desterritorialización precisa que le permite a E. Rohstock actualizar su historia, compartirla y ponerla en juego con el material ficcional, vinculación que el grupo asume inmediatamente como muy potente. Más tarde, la intervención coloquial de B. Diebel vuelve a ser pauta de trabajo, cuando señala: “Pero ese rencor todavía lo tenés”, lo cual los saca del relato pasado y los sitúa en su presente, en tanto acontecimiento que le sigue sucediendo a E. Rohstock ya que le provoca una emocionalidad aún no resuelta.

La vivencia de ese momento es de gran intimidad, de detención del tiempo y disponibilidad de escucha frente a la compañera que se muestra sensibilizada, y son las intervenciones de los demás integrantes del grupo las que permiten que se produzca la línea de fuga cuando E. Rohstock dice “Mirá, lo que sería un cuchillo es que yo me parara en el Teatro a decir lo que dije”. En ese momento, el cuchillo —como objeto sorpresa para el propio personaje ficcional de Mini— encuentra su analogía en el acontecimiento vivido por E. Rohstock en medio de un acto público, donde entre discursos políticos y protocolos institucionales, la actriz se levantó impulsivamente y comenzó a contar su historia frente a los presentes.⁸

⁸ Nos referimos a la reapertura, en el año 2007, del Teatro Real —teatro oficial de la Provincia de Córdoba— que alberga al cuerpo estable de la Comedia Cordobesa y la Comedia Infante Juvenil, en los cuales había trabajado E. Rohstock como actriz en los años '70 y fue despedida cuando pidió explicaciones sobre por qué tenía que renunciar a un cargo. En la cobertura del evento, el diario *La Nación* (2007) señala que “La segunda sorpresa de la noche la aportó una actriz local. Su demanda también fue dirigida al gobernador De la Sota. Es que ella y otros compañeros habían sido expulsados de la Comedia Cordobesa en tiempos de la dictadura militar y nunca habían sido consideradas sus peticiones de reincorporación”. Este hecho sucedió dos años antes del ensayo que estamos relatando (ensayo 12°, 11/06/2009).

Esta conversación es clave en el ensayo porque acontece como un espacio de confesión y, a la vez, a la actriz se le revela esta analogía imprevista de su vínculo con el personaje, pudiendo conectar con la situación delirante que planteaba la escena desde una resonancia mucho más profunda y personal, a la vez que grupal —porque sus compañeros conocían su historia y la compartían—. En el mismo ensayo, momentos más tarde, E. Rohstock sigue hojeando el texto y lee en voz alta una frase del mismo personaje en la segunda escena:

E. Rohstock: “Cuando se lleva una verdad tan sola, tan adentro, tanto tiempo, se termina por estallar”

P. Giménez: Y bueno, ¿ves?, eso es.

E. Rohstock: Eso fue. Si hubiera tenido alguien al lado, una amiga, alguien, que todos ese día faltaron, faltaron todos.

G. Kohan: No, yo llegué tarde.

E. Rohstock: Por eso, entonces ocurrieron las cosas, porque no tenía a nadie.

En este devenir de la conversación el grupo desarrolla vínculos asociativos que seguramente no hubiera generado la actriz sola, expuesta a la mirada del resto. Si bien la “historia” tiene como “protagonista” a E. Rohstock, sus compañeros son testigos de esta, han compartido trabajos y espacios en los tiempos de dictadura y de la postdictadura, y aquí pueden emerger y circular estos relatos porque son parte de la historia compartida, no deben explicárselos a nadie ni ser correctos políticamente. Aquí la circulación de la palabra fluye sin obturaciones de ningún tipo y los comentarios de sus compañeros la llevan a descubrir con ellos “una desvalorización de la conciencia en relación al pensamiento; un descubrimiento del inconsciente, de un inconsciente del pensamiento, no menos profundo que lo desconocido del cuerpo” (G. Deleuze, 2006, p. 29). Este “inconsciente del pensamiento”, intentado silenciar por los mecanismos de poder de la dictadura, la complicidad de las instituciones y los políticos, emerge a la superficie con una intensidad evidente para todo el grupo y otorga consistencia a esa primera asociación intuitiva

del director; tanta consistencia genera que ya no podamos distinguir al personaje de Mini de E. Rohstock al decir “Cuando se lleva una verdad tan sola, tan adentro, tanto tiempo, se termina por estallar”.

De allí en más, esta creación es asumida por el grupo como escena que va a mostrarse en la obra y, a las dos semanas, en el ensayo 14° (25/06/2009), la actriz comenta al grupo lo que estuvo pensando en su casa para desarrollar el germen dramático. Luego de un año, en el primer ensayo en la Sala La Cochera, es cuando prueba actoralmente el decir de ese texto. En la obra *Nuestro vademécum*, este monólogo funciona como presentación de E. Rohstock, quien es la última de los cuatro que ingresa a escena y desarrolla su relato al público como primera gran acción que impacta por la particular vinculación entre realidad y ficción.



Imagen 4. Delincentes comunes (2012). *Nuestro vademécum*. Registro en video, función 12/10/2012 [12' 25''] Registro de la autora.

El desarrollo de lo singular en la grupalidad

Lo que revela el grado de potencia de una cosa, de un animal, de un hombre, es su poder de ser afectado. En otros términos, no te definirás por tu forma, por tus órganos, por tu organismo, por tu género o por tu especie; dime las afecciones de las que eres capaz y te diré lo que eres. ¿De qué afectos eres capaz?

(G. Deleuze, 2005, p. 288)

Para abordar el problema de la potencia en la creación escénica tomo el desarrollo que realiza G. Deleuze a partir de Baruch Spinoza y su filosofía sobre los afectos, el cual define la potencia no como algo virtual sino actual, de acuerdo a la capacidad de ser afectado y de afectar. Pensamos la potencia en los procesos creativos como la capacidad de productividad de un material escénico, en tanto aumenta la capacidad de accionar de los demás materiales y sujetos implicados, desencadenando un funcionamiento productivo. Lo importante de esta perspectiva es que la potencia se establece con relación a más de uno, es decir, el acontecimiento de potencia implica una vinculación productiva que no le pertenece exclusivamente a ninguno de los componentes, sino que se genera en la relación. No hay texto, ni actuación, ni dirección, ni escenografía, ni música que sean de por sí potentes, sino que lo son cuando entran a funcionar productivamente con otros materiales y sujetos.

En el caso de *Nuestro vademécum*, la potencia no se encuentra *per se* en las dramaturgias de postdictadura, sino que estas son el material que se ofrece para activar la propia vivencia del grupo, que no es única y homogénea, sino que se nutre de las afecciones actorales singulares. En este sentido, la noción de *potencia*, desde la perspectiva deleuzeana sobre el desarrollo de Spinoza, nos permite observar los modos que el grupo despliega para dar lugar a la vinculación singular de cada actriz y actor, en tanto la atención se centra en explorar y reconocer las afecciones singulares que cada quien es capaz de desplegar.

El trabajo de construcción de dramaturgias actorales se desarrolla según una lógica de la escucha, entre la espera y la provocación, ya que el grupo acompaña y contiene los recorridos individuales que, sin plazos ni objetivos externos, en algún momento y con algún material, se encenderán. Como las “escenas” no aparecen de modo convencional sino que emergen despegándose de la coloquialidad de las charlas, la primera de las tareas consiste en detectar esa nueva dimensión que presenta una potencia a ser desarrollada.

Esta tarea se realiza según dos claves de percepción de actoralidad: la operación de la inmanencia, en tanto desplegar lo que allí sucede sin demandar una trascendencia de sentidos, y la valoración ética en cuanto observar los acontecimientos actorales según qué relaciones permiten desplegarse, sin juzgarlos desde el punto de vista moral:

Alguien dice o hace algo y ustedes no lo relacionan con valores. Se preguntan: ¿Cómo es posible? ¿Cómo es posible de manera interna. En otros términos, relacionan la cosa o el decir al modo de existencia que implica, que envuelve en sí mismo. ¿Cómo hay que ser para decir eso? ¿Qué manera de ser implica? Buscan los modos de existencia involucrados y no los valores trascendentes. Es la operación de la inmanencia (Deleuze, 2008, p. 73).

Reconocer estos modos particulares implica por un lado detectar las intensidades, estar receptivos a los tonos y las velocidades de los comentarios y preguntarse entonces cómo se relaciona cada uno con qué materiales. Lo que interesa son los tipos de relaciones actorales, en tanto modos de existencia actoral, sin apelar al conocimiento de los “temas”. Cuando los actores cuentan las obras que leyeron, las preguntas de P. Giménez se dirigen hacia el actor —¿qué te interesó?, ¿por qué creés...?— y no hacia un entendimiento supuestamente correcto sobre el sentido de la obra o lo que quiso decir el autor. “La comprensión intelectual solo interesa como motivadora de la actoralidad y no como un valor o lo que quiso decir el autor. No importa si entienden o no entienden las obras, el asunto es que los motive actoralmente. No importa si entienden o no entienden las obras⁹, el asunto es que los motive. P. Giménez no lee las obras que ellos leyeron —ni los otros actores tampoco— y no le interesa una legitimación externa a lo que los actores dicen; cuando leen comentarios y críticas, funcionan también a nivel de estímulo y no como validación de sus interpretaciones o resonancias.

Cuando esta intensidad es percibida, en general, es el director quien señala a cada actor qué es capaz de hacer y qué lo pone a desplegar actoralidad, sin preguntarse ni intervenir sobre su valor, promoviendo que circulen libremente las interpretaciones y los sentires de cada uno, potenciando las singularidades.

⁹ P. Giménez: [lee el monólogo del personaje Autor de Los murmullos, de Luis Cano] ¿De qué habla acá?

B. Diebel: De la muerte. Me gustó como texto nada más, pero la obra no la entendí nada.

P. Giménez: Acá podrías estar tirada en la mesa y todos te miramos (24° ensayo, 21/09/2010).

En relación con estos reconocimientos de vinculaciones propias con los materiales, un momento paradigmático ocurre en el 9° ensayo (16/04/2009), en el desarrollo de una conversación que comienza con la propuesta de P. Giménez:

A mí realmente me interesa descular [sic] el significado de los 25 años. Porque nosotros llevamos adelante una tradición y una costumbre como grupo y, en la mayoría de los casos, cada uno tiene sus cosas paralelas y lo va llevando así. Pero hay algo existencial en el grupo, como grupo independiente en una provincia, ¿no es cierto?, donde o no pasa nada porque cualquier provincia es subsidiaria de Buenos Aires, tiene una cultura re desmovilizadora, o porque nosotros como tanta otra gente de teatro no ha sabido mover ese ambiente o no ha encontrado la forma de hacerlo. Pero bueno, esa es la bendita cosa que se viene repitiendo hace tanto tiempo.

Al rato de planteada esta inquietud del director, el actor G. Quiroga cuenta que estuvo en un programa de radio con el actor cordobés Carlos Piñero:

Y él dijo “pero bueno, por ejemplo, está Giovanni que le tocó el lugar de nacer artísticamente acá. Entonces si hubiera nacido en Buenos Aires sería como Bartís, alumno de otro famoso pero no, nació acá en Córdoba”. Y él dijo ciénaga, “es como una *ciénaga*: no terminás de hundirte pero tampoco terminás de salir”. Entonces queda alrededor la sensación de que siempre estás por desaparecer, te está por tragar la tierra.

De esta visión “medio densa”, según sus compañeros, respecto a lo provinciano, se derivan distintas impresiones personales sobre la problemática de ser uno de los grupos con gente más grande del teatro independiente de Córdoba, lo que los hace fluctuar del orgullo al cuestionamiento, sin puntos claros de anclaje de la discusión. Luego de esto, vendrá una asociación insólita del actor G. Quiroga sobre lo que implican los 25 años del grupo, en vínculo con el proceso histórico de independencia nacional argentina. Un fragmento de la charla permitirá observar las interacciones:

G. Quiroga: No sé, porque yo estoy pensando también en el paralelismo y sus consecuencias (...) Los procesos históricos van armando como un rulo, se vuelve a un punto. A mí me parece que comenzaba el teatro de grupo, que venía con toda una leche [sic], venía armando toda una cosa con el histrionismo... acá en Argentina se corta por la historia esta de la dictadura y todo lo demás, se arma un desparramo apenas vuelve, hay como un *impasse* y se retoma.

P. Giménez: Se retoma el trabajo de creación pero en lugar de que ese trabajo de creación sea para inventar escénicamente las obras que hacían falta para que se representaran las luchas y las reivindicaciones de la clase obrera... Cuando se retoma la creación colectiva o el trabajo colectivo, no es precisamente para eso, al contrario, ya no se dice nada, se pasa a la imagen y a la acción, al movimiento.

G. Kohan: Porque ya no podés decir nada, te ha quitado la palabra la dictadura también.

G. Quiroga: ¿Pero, decime, no es lo mismo hacer un paralelo entre el período teatral de guerra, durante la guerra y posguerra?

G. Kohan: Es que acá fue diferente, es distinto, acá no hubo una guerra.

G. Quiroga: Bueno, ya sé que fue diferente.

G. Kohan: Es distinto una guerra a un golpe de Estado con desaparecidos a una guerra, no es una guerra. Acá si vamos a empezar a decir que hubo una guerra, no hubo una guerra, no es así.

E. Rohstock: Había tiroteos por arriba de los techos y vos no sabías quién tiroteaba.

G. Kohan: En una guerra es distinto, vos estás de un lado o del otro y vos estás en la resistencia. En la resistencia francesa, de los márgenes, hay una literatura.

Paco: Pero yo quiero saber qué quiere decir él, más allá de que si era guerra o no era guerra.

G. Quiroga: Es que estoy diagramando cosas matemáticas, los 25 años [del grupo *Delincuentes*] coinciden con los 200 años de proceso histórico, los primeros 100 años de proceso histórico es para: los 50 años primeros para organizar el país, la segunda mitad para construirlo al país, te quedan los otros 100 años. Los otros 100 años divididos en cuartos, le corresponde el primer cuarto.

G. Kohan: ¿Pero por qué lo dividís así, matemáticamente?

G. Quiroga: Porque se me está ocurriendo porque él [Paco] dice “¿Qué significan 25 años de vida?”, es un cuarto o un octavo...

B. Diebel: No entiendo por qué lo dividís así porque si es por eso, todavía estamos tratando de organizarlo.

M. Castillo: ¡Pero dejá escuchar la teoría de él!

G. Kohan: Sí pero es muy esquemático con los números.

M. Castillo: ¡Pero lo mismo, dejalo que se explye!

G. Quiroga: 25 años de vida

E. Rohstock: ¿Qué sería lo que nos toca?

G. Quiroga: Sería un octavo desde la Revolución de mayo, sería un cuarto desde la construcción de la identidad del teatro argentino.

G. Kohan: Me confunde, no entiendo.

E. Rohstock: Yo siento que repetimos lo mismo, ¿será eso?

G. Quiroga: Un cuarto del teatro argentino...

P. Giménez: Esto es una escena, Giovanni. Hacer un diagrama y dividir en años.

G. Quiroga: [ríe entusiasmado] Podríamos hablar del circo, del costumbrismo, del radioteatro, de las estrellas y todo eso. Después viene la otra parte que tienen que hablar los extranjeros, que hablan de la postguerra, que han venido a buscar la América.

Esta deriva en la conversación funciona como un punto de fuga en la lógica coloquial y genera un vector de desarrollo creativo que singulariza el aporte del actor G. Quiroga, al ser señalado por P. Giménez dándole entidad de “escena” a aquello que se percibía diferente y llamaba la atención del grupo. Consideramos que el aporte de B. Spinoza y G. Deleuze sobre las pasiones alegres y las pasiones tristes nos permite pensar las éticas actorales de este proceso de creación al margen de la lógica de *lo moral*.

Entonces ¿hay bien y mal desde un punto de vista determinado, es decir desde el punto de vista de tales paquetes de relaciones —usted o yo—? No. Pero hay lo bueno y lo malo. Lo bueno ocurre cuando mi relación se compone con relaciones que le convienen, es decir, que se componen directamente con ella. Lo malo ocurre cuando una de mis relaciones o la totalidad de mis relaciones es descompuesta. Insisto siempre, vean que el individuo no puede ser definido sustancialmente. Es verdaderamente un conjunto de relaciones (Deleuze, 2008, p. 217).

Si entendemos que las relaciones que les “convienen” a los actores son aquellas que los ponen a producir creativa y escénicamente, es decir, a componer con materiales diversos, entonces hay que observar cómo se llegan a componer esas relaciones escénicas. Entendemos que lo “malo”, en términos de G. Deleuze y B. Spinoza, implica la descomposición de relaciones escénicas,

como podría haber sido cuestionar desde una lógica racional la analogía matemática entre el bicentenario argentino y los 25 años del grupo teatral. Esta semejanza podría haber fracasado fundamentalmente ante el tópico de “guerra” como término claramente problemático en su densidad ideológica. En este caso, el director interviene señalando la necesidad de escuchar lo que el actor *quiere decir*, en un apuro de no obturar ese deseo al detenerse en una discusión sobre cómo fue ese momento histórico, seguramente advirtiendo el impulso actoral previo al borboteo de la asociación insólita.

En este noveno ensayo, en tanto agenciamiento de materiales y dimensiones de trabajo, confluyen la actoralidad que empieza a emerger, con la tensión del pasado y el presente (o lo viejo y lo joven), la metáfora de la provincia de Córdoba como una ciénaga y la del vínculo existencial teatral para profundizar en la identidad grupal. De algún modo, G. Quiroga relaciona estas indagaciones con el bicentenario de la independencia de la Argentina y comparte en voz alta esta teoría improvisada y matemática. Ante esto se dan diferentes reacciones: G. Kohan y B. Diebel cuestionan lo que dice como cierto y reclaman claridad, M. Castillo pide que lo escuchen a G. Quiroga y lo dejen desarrollar su teoría, mientras que E. Rohrstock dialoga directamente asumiendo la autenticidad de lo que dice. Aquí la intervención ética de P. Giménez permite al actor reconocer y poner en valor ese funcionamiento desde una mirada escénica, donde no importa el sentido trascendente, sino lo que le permite desplegar (un convencimiento de un decir insólito), comparable con grandes referentes escénicos como Jesusa Rodríguez o Jorge Bonino.

Este monólogo —si bien después no se retoma textualmente en la obra— sí revela una capacidad del actor de generar una derivación que sus compañeras luego festejarán como de *stand up* y le dirán que tiene que hacerlo en la escena. De este modo, esta actoralidad singular da lugar a un monólogo que G. Quiroga hace, frente al público, en *Nuestro vademécum* donde la vinculación se establece entre la propia historia del grupo, asumiendo el contexto en los inicios en barrio Alberdi, y la del público cómplice y testigo de su historia independiente.

En este proceso, la creación de escenas surge, quizás, en el filo donde la lógica políticamente correcta necesita detenerse para permitir la emergencia de una conexión heterogénea, impensada, que no reproduzca una visión unificada de la historia. El reconocimiento de estas afectaciones actorales particulares atraviesa todo el proceso de *Nuestro vademécum* y resulta lo constituyente de una dramaturgia escénica que desafía el desarrollo argumentativo e impulsa el devenir escénico por contagio y resonancia entre los materiales.



Imagen 5: Giménez, P. (2012). *Nuestro vademécum*. Fotografía de M. Melina Passadore.

Bibliografía

- Cismondi, C. (2022). Análisis de la producción deseante en cuatro procesos creativos teatrales (Córdoba 2007-2012). *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 36, pp. 91-110.
- Cornago, Ó. (Coord.) (2016). Conversar, habitar. Perspectivas críticas sobre la idea de participación (Iª parte). *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 24, pp. 173-177.
- Deleuze, G. (2005). *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2006). *Spinoza: filosofía práctica*. Buenos Aires: Tusquets.
- Deleuze, G. (2008). *En medio de Spinoza*, 2º ed. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (1980), *Diálogos*. España: Pre-textos.
- Kartún, M. (2018). *El evento de resistencia crea la fiesta*. <https://www.hamartia.com.ar/2018/09/18/el-evento-de-resistencia-crea-la-fiesta/>.
- Ubersfeld, A. (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- Ure, A. (2012). *Sacate la careta*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Fuentes

- La Nación* (2007, 4 de mayo). Recuperaron en Córdoba el Teatro Real. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/recuperaron-en-cordoba-el-teatro-real-nid905511>.

Cómo citar este artículo:

- Cismondi, C. (2024). Análisis de proceso sobre *Nuestro vademécum*: la conversación y lo singular en la creación grupal. *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45503>

Bailar comunidad para imaginar otros mundos: las danzas populares en intervenciones artísticas en la ciudad de Córdoba

Dancing community to imagine other worlds: popular dances in artistic interventions in the City of Córdoba

Guadalupe Díaz-Sardoy

Universidad Nacional de Córdoba
 Facultad de Filosofía y Humanidades
 Departamento de Antropología
 Córdoba, Argentina
diazsardoyguadalupe@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0003-0839-3144>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/ti4kovqhy>

Resumen

El presente artículo gira en torno a la intervención llamada “Somos el monte que marcha” realizada en la ciudad de Córdoba entre los años 2016 y 2021 y el modo en que se generaba un estado corporal y de conciencia a través del movimiento en dicha intervención. En una primera instancia se analiza el proceso histórico de surgimiento de la danza folklórica en nuestro país, así como de nuevos modos de bailar que dan lugar a lo que en el contexto indagado se nombraba como “danza popular”. Luego se describe el modo en que se enseñaba a bailar esas danzas, caracterizado por la relación entre las ideas de “bailar propio” y “bailar comunitario”, para finalmente llegar a describir las características principales de la intervención que generaban un estado “de conexión” que las personas describen como “profundo y real” y que se entiende a través del concepto de *communitas espontánea* de Víctor Turner (1988). Se mostrará como la intervención permitía a las personas experimentar la danza comunitaria que defendían reforzando así las convicciones del grupo.

Palabras clave

estudios de danza, estudios de *performance*, intervenciones, danza popular, antropología del cuerpo

Abstract

This article revolves around the intervention called “Somos el monte que marcha” carried out in the city of Córdoba between 2016 and 2021 and the way in which a state of body and consciousness was generated through movement in that intervention. In the first instance, the historical process of the emergence of folk dance in our country is analyzed, as well as new ways of dancing that give rise to what in the investigated context was named “popular dance.” Then the way in which these dances were taught to dance is described, characterized by the relationship between the ideas of “own dancing” and “community dancing” to finally describe the main characteristics of the intervention that generated a state of “connection” that people described as “deep and real” and that is understood through Victor Turner's concept of spontaneous *communitas*. It will be shown how the intervention allowed people to experience the community dance that they defended, thus reinforcing the group's convictions.

Key words

dance studies, performance studies, interventions, popular dance, anthropology of the body

Palabras preliminares

El presente artículo surge de la investigación sobre intervenciones artísticas de danza popular¹ realizada como parte de mi trabajo final de Licenciatura en Antropología. En este me centré en la intervención “Somos el monte que marcha” que se realizó entre los años 2016 y 2021 en la ciudad de Córdoba en marchas vinculadas a la temática ambiental. Se trató de un grupo de personas más pequeño que tocaban instrumentos de percusión y uno más numeroso que, dispuesto en filas horizontales de bailarinas y bailarines, realizaba pasos de danza simples y al unísono. Las personas estaban vestidas de colores marrones y verdes y el clima era festivo. Mis primeras conversaciones con quienes coordinaban esta *performance* me llevaron a comprender que el modo en que se bailaba en las intervenciones estaba vinculado a una manera de bailar que se gestaba en talleres de danza popular. Fue por ello que mi trabajo de campo implicó observación participante tanto en una intervención como en los talleres de danza, así como entrevistas no direccionadas. Con ello, además, pude observar que existía una escena (Bennett, 2004) de la danza popular constituida por una serie de talleres en los que se enseñaba a bailar, un circuito de peñas y de encuentros culturales en los que se gestaban ciertas nociones en torno a la danza popular que fueron fundamentales para comprender la intervención

La observación participante estuvo basada en la idea de conocer la danza bailando por lo que participé de estos espacios bailando como lo hacían las demás personas, como una forma de acercarme a la experiencia que allí se generaba entendiendo que a través de las prácticas corporales y artísticas también se producen significaciones, conocimientos y modos de identificación. Estas instancias de observación participante fueron complementadas con entrevistas en profundidad realizadas a las personas que organizaban la intervención y dictaban los talleres.

En cuanto a los marcos teóricos de referencia me basé en las nociones de *performance* y *performatividad*, así como en aportes de los estudios de la antropología del cuerpo. Las primeras me permitieron pensar que tanto las intervenciones como los talleres eran prácticas repetitivas que modelaban modos de actuar, sentir y pensar. El segundo grupo de estudios me permitió pensar la relación entre prácticas del cuerpo, experiencias e ideas, así como pensar la

¹ En el contexto indagado, *danza popular* hace referencia a un modo de bailar danzas folklóricas entendido como disidente, como daré cuenta en las próximas páginas.

experiencia corporizada como punto de partida para analizar la participación humana en los mundos culturales.

El punto central que desarrollaré en esta oportunidad es el modo en que la manera de moverse y bailar en la intervención generaba un estado corporal y de conciencia particular, que entendí a partir del concepto de *communitas espontánea* de Víctor Turner (1988). Las personas manifestaban este estado como “profundo y real”, como un momento de conexión en la medida en que generaba un efecto identificatorio en el grupo y reforzaba algunas de las concepciones centrales en relación con la danza popular.

El mundo del folklore y la escena de la danza popular

Para comenzar será necesario comprender las características que adquirió el proceso de institucionalización y organización analítica de las danzas folklóricas argentinas. En el siglo XIX, algunos elementos, como músicas, cuentos, danzas, artesanías, empezaron a considerarse portadores de virtudes nacionales. Entre las décadas de 1940 y 1950 las danzas folklóricas argentinas se institucionalizaron y surgieron, en este proceso, los estudios sobre danzas del folklore como ciencia, los Profesorados de Danzas Nativas y Folklóricas y los diversos *ballets* que las difundieron (Benza Solari, Mennelli y Podhajcer, 2012). Se trató de un proceso centralizado y centralizante, centrípeto y luego centrífugo, en el que las danzas eran “recopiladas” en las distintas provincias para “nacionalizarse” en Buenos Aires (Hirose, 2010). En este proceso, a medida que se fijaban las formas, las coreografías, los estilos y los roles de género, se invisibilizaban los aportes africano e indígena y las identidades migrantes internas y externas se subordinaban bajo la figura del gaucho (Benza Solari, Mennelli y Podhajcer, 2012). El modo en que estos bailes se codificaron también respondió a la necesidad de difundirlos en el sistema educativo.

Los modos de bailar indagados en mi investigación se planteaban como “disidentes” con respecto a los tradicionales. Fue también en respuesta a esta manera de bailar que en la década de 1980, en la ciudad de Córdoba —y en otros lugares del país—, una corriente de artistas de la música y la danza comenzó a cuestionar el proceso de academización de las danzas folklóricas y a crear una nueva pedagogía para estas. Se buscaba un modo de bailar y de enseñar que fuera

“accesible para todes”². Comenzó a hacerse énfasis en la conciencia corporal, la conexión y la danza como ejercicio político. Fue en este contexto que empezó a usarse la expresión “danza popular” para diferenciar el modo de enseñanza y práctica con respecto a las “danzas folklóricas”.

Karina Rodríguez (2018) y su equipo realizaron una investigación en la que relevaron distintos modos de enseñar a bailar folklore en la ciudad de Córdoba definiendo dos maneras de hacerlo que denominaron corriente académico-tradicional y corriente expresivo-vivencial. Mientras que en la primera se haría énfasis en la técnica, la coreografía, la forma, la tradición desde una mirada esencialista, la segunda se centraría en aspectos emocionales, en la vivencia, en el trabajo rítmico y tendría una mirada de la tradición como un proceso dinámico. Natalia Díaz (2018), en su tesis de Doctorado en Antropología, retoma esta distinción considerando que en la primera corriente bailar “bien” estaría dado por bailar de acuerdo a la tradición mientras que en la segunda estaría dado por “bailar con personalidad”. Si bien estas dos corrientes no se dividen de manera tan tajante, sino que pueden pensarse como polos de un *continuum*, me resultó útil tomar esta división para comprender los distintos posicionamientos al interior del mundo (Becker, 2008) del folklore.

Los talleres de danza popular

A continuación, describiré brevemente el particular modo de enseñar a bailar danzas populares en talleres de la ciudad de Córdoba que pude observar a partir de mi propia experiencia de trabajo de campo. Se trata de una manera de bailar basada en las ideas de “bailar propio” y “bailar comunitario”.

Nombrar estas danzas como “populares” hace referencia tanto a un modelo pedagógico como a sus características. Por un lado, una danza pedagógicamente “accesible para todes” por su simplicidad y por la habilitación de distintos modos de bailar. En este sentido, lo popular se relaciona con el modelo de educación popular propuesto por Paulo Freire (1994). Por otro lado, la caracterización de estas danzas como comunitarias, “de todes”, de los patios, del pueblo. En cuanto al primer punto, el modelo pedagógico, me resulta necesario desarrollar brevemente el modo en que se enseña a bailar danzas populares en estos espacios

² Usaré comillas dobles para resaltar frases textuales del contexto indagado, así como para citas textuales.

Los talleres de los que participé estaban divididos en tres etapas. Un primer momento de calentamiento, en el que se hacían movimientos para “preparar el cuerpo” y se introducía los ritmos del día; un segundo momento, que podríamos nombrar como desarrollo; y un último de cierre, que podía incluir estiramientos, lecturas, conversaciones. El momento del desarrollo, a su vez, podía dividirse en una primera etapa en la que se usaban distintas técnicas de exploración del movimiento que procedían a veces del mundo de la danza contemporánea/conciencia corporal/improvisación y otras veces de danzas consideradas de origen afro o indígena. En el segundo momento del desarrollo se aprendían en general los pasos y las coreografías. Voy a centrarme aquí en el primer momento del desarrollo ya que es allí donde más se pone en evidencia la particular forma de bailar danzas folklóricas de estos espacios.

Como mencioné, en pos de ampliar las posibles formas de bailar folklore, las talleristas proponían dinámicas que podríamos considerar propias de la danza contemporánea, la improvisación y la expresión corporal, por un lado, y danzas cuyo origen se consideraba afro o indígena, por el otro. En cuanto al primer grupo de recursos, lo que se buscaba era un modo propio o auténtico de movimiento. Se trataba de una manera de llegar a lo que se consideraba “la esencia” de estas danzas, que nunca era solo la forma o coreografía. Una buena zamba bailada, por ejemplo, no era aquella en la que se siguiera la coreografía, sino que estaba dada por una “calidad” vinculada a la conexión con la pareja de baile. Pero, al mismo tiempo, la búsqueda de esta esencia era un límite a la propia exploración. El modo propio de bailar no debería traicionar la esencia de las danzas populares. Y es para construir ese límite que se apelaba al segundo grupo de recursos, vinculados a lo comunitario, lo ritual.

En cada taller se hacía un esfuerzo para vincular nuestras danzas con otras con un origen afro o indígena más reconocido. Esto se realizaba a través de los movimientos, incorporando, por ejemplo, movimientos de caderas que no estaban presentes en los modos tradicionales de bailar folklore y que se vinculaban con lo “afro”, a través de modos de imaginar la historia, insinuando que las coreografías fijadas en el proceso de academización poco tenían que ver con el modo en que realmente se bailaban, y a través de la recuperación de historias o de rituales como el carnaval. Tratábamos entonces de vincularnos con una historia distinta y, con ello, con un modo de bailar otro y con un modo de vivir también diferente. Con este segundo grupo de recursos encontrábamos otro camino hacia el corazón de las danzas. Debíamos aprender a bailar como nosotres mismos, pero también a hacerlo en comunidad. Lo comunitario debía volverse propio. La danza popular se definía constantemente en esa relación.

“Somos el monte que marcha”

La intervención “Somos el monte que marcha” consistía en un grupo de personas dispuestas en filas horizontales consecutivas que avanzaba haciendo pasos de danza simples, al unísono e invitando a otras personas a participar. Se trataba de un ciclo de cuatro ritmos con sus pasos asociados que se repetía una y otra vez. Quisiera detenerme ahora brevemente en la forma en que se concebían las ideas centrales de *comunidad*, *ancestralidad* y *monte*, en este contexto, así como la idea de una “nostalgia de un pasado no vivido” centrada en la noción de lo comunitario.

En una entrevista, uno de mis interlocutores me decía que “es como que hay un pulso ya en uno, une, una, que te está dictando... no sé cómo decirlo, pero parece que es un pulso... muchos sabrán mucho más, pero es como un pulso de la tierra”. Además del énfasis en lo comunitario que he desarrollado, las danzas populares se imaginaban como ligadas a la tierra y a la ancestralidad. Otra interlocutora dijo en una oportunidad que “la ancestralidad no tiene nacionalidad” por lo que bailar danzas populares de distintos contextos siempre nos conectaba con “lo ancestral”. Podemos vincular esto a la idea de Schechner (2000) que considera que en las últimas décadas se ha despertado:

“un deseo de “conocimiento espiritual” fuera de las instituciones religiosas (...) Todas las culturas, excepto las extintas, son exotizadas y se piensa que tienen gente con conocimiento sagrado “antiguo” u “original” que puede enseñarse, transferirse y experimentarse. Esa exotización (...) sólo indica un cierto estado mental, una receptividad, un deseo de cambiar de vida, mentalidad y sentimientos (p. 218).

La ancestralidad o la conexión con la tierra, consideradas en este contexto como realidades universales ligadas al pasado que pueden recuperarse en el marco de cualquier actividad ritual, se relacionan con esa exotización que responde a la necesidad de “espiritualidad” y que resta importancia a las especificidades culturales. Es en este sentido también que la danza popular aparecía como un modo de gestionar la propia espiritualidad a través de esta conexión imaginada con la tierra y la ancestralidad.

Una de mis interlocutoras, en una entrevista, me dijo que para ella había en este grupo una “nostalgia de un pasado no vivido”. Esta idea fue clave para el desarrollo de mi investigación.

Ella me dijo que

se crea tanto la fantasía de monte, de tierra, de ese contexto distinto a la ciudad, que el lugar del monte está en la marcha. Es como la defensa de eso que generamos, si se quiere, como relato o fantasía para motorizar los cuerpos.

Y la fantasía del monte, lo que se generaba en esos espacios como relato, era justamente la idea de esas danzas populares comunitarias, ancestrales, ligadas a la tierra.

Para Schechner (2000),

la conducta restaurada ofrece a los individuos y a los grupos la oportunidad de volver a ser lo que alguna vez fueron —o incluso, y más frecuentemente, de volver a ser lo que nunca fueron, pero desean haber sido o llegar a ser (p. 111).

158

Es inevitable que, al querer recuperar una *performance* histórica, estemos reproduciendo una *performance* inventada. Y esto no tiene que ver solo con el cambio en el contexto histórico, sino con que no podemos recuperar la versión original de una *performance*. Y esto vale también para las danzas folklóricas. La recreación es siempre vista desde los ensayos de hoy. Las disputas y visiones del mundo actuales determinarán el modo en que recuperemos cualquier danza del pasado.

En el contexto indagado había una concepción del mundo, una idea de lo correcto y un proyecto de futuro basados en la noción de *comunidad* que determinaban la manera en que se practicaban las danzas y en la que se imaginaba que estas habían sido. La forma en que se bailaba afectaba también este punto de vista en un constante proceso de retroalimentación.

La producción de un estado corporal en la intervención

Como mencioné al inicio de este escrito, el eje central aquí es analizar cómo en la intervención danzada se producía un particular estado corporal y de conciencia a través del movimiento. Comenzaré entonces describiendo algunas de las características claves de la *performance* que generaban dicho estado y que le daban a la propuesta su potencial político particular.

Por un lado, la sencillez, la falta de complejidad que hacía que cualquiera pudiera sumarse espontáneamente a la propuesta. La *performance* era sincrónica, regular, homogénea, replicable, con movimientos como levantar los brazos, caminar hacia un lado y hacia el otro, agacharse, cantar algún verso breve. Y esta sencillez hacía que se pudiera dar lugar a la espontaneidad. Se valoraba que las personas se apropiaran de la *performance* proponiendo movimientos espontáneamente.

En este sentido, una interlocutora me decía:

era una propuesta que quien quisiera se sumaba y era algo que se aprendía. Si vos te ponías a hacerlo ya te lo aprendías, tenía marcas bien específicas y ya podías marchar bailando. (...) Me parece que tiene esa espontaneidad que lo hace grande digamos.

Y esa idea de lo sencillo que hacía que cualquiera pudiera participar, que fuera accesible, estaba vinculada también con el modo en que se trabajaba en los talleres para que las danzas populares pudieran ser aprendidas por cualquier persona

Como vimos, la poca complejidad de la *performance* hacía que no fuera necesario guiar constantemente y que pudieran surgir movimientos espontáneos. Sin embargo, quienes organizaban intentaban ponerle límites a esto para “cuidarnos entre todes”. Aquí también se observaba la relación entre bailar propio y comunitario. Otra interlocutora me decía en una entrevista, en un tono cómico, como riéndose de sí misma: “Y bueno, como que nosotros tenemos esa personalidad de querer tenerlo todo controlado, que no se vaya nada de las manos, que sea respetuoso, que nos cuidemos”. Esa necesidad de control se basaba en la necesidad de sostener la noción de la danza popular como sencilla, accesible, inclusiva y, fundamentalmente, comunitaria. Que alguien se lastimara o que alguien no pudiera participar podría poner en jaque esa noción de la danza popular como generadora de una comunidad.

Por otro lado, la propuesta era recursiva, cíclica, mántrica y la repetición de pasos sencillos hacía posible que la gente se sumara “por contagio”. En este sentido una de las organizadoras me decía “simplemente contagiamos eso, para que las personas se sumen y se hagan responsables de ir contagiando al que se va sumando. Y que eso se produzca como... eso, un contagio que se comparte”. La repetición generaba un “estado de conexión” que se contagiaba. La participación del público hacía además que la intervención viera reforzados sus aspectos sociales y rituales.

Las personas se sentían en ese contexto conectadas al moverse juntas, deseaban lo mismo y actuaban en conjunto sin necesidad de mediar palabras.

La intervención estaba pensada de tal modo que no era necesario detenerse en ningún momento ya que a cada ciclo le seguía otro igual. Con la repetición, los pasos se aprendían por lo que ya no era necesario pensarlos, generándose así un estado de mayor disponibilidad. Después de un tiempo bailando en la *performance*, la respiración se aceleraba, la temperatura subía, los cuerpos se cansaban y se generaba un estado de atención. Con cada ciclo estas sensaciones aumentaban y el estado de alerta se convertía en una suerte de euforia. Lo cíclico generaba la sensación de un tiempo ritual, que se detenía, subjetivo, colectivo. Estas sensaciones iban en aumento: euforia, excitación, alerta. La experiencia, cada vez más intensa, era descripta como “profunda y real”. El estado de “conexión” tenía que ver con poder decidir en conjunto sin necesidad de que medie la palabra. Sentir y actuar en sintonía, percibir una unión profunda.

En este sentido, una de las organizadoras me decía en una entrevista que: “el monte que marcha no tiene un comienzo y un fin. Empieza cuando empieza la marcha y termina cuando termina la marcha. No hay hilo, un desarrollo, de alguna manera. Siempre está en lo mismo. Y eso da otra posibilidad”. Y es que esa repetición y esa sencillez no solo permitían que la gente pudiera sumarse espontáneamente y se contagiara, sino que generaban un estado corporal y de conciencia particular que intensificaba la experiencia, producía un efecto identificador en el grupo y reforzaba una serie de ideas en relación con la danza popular, el monte y la comunidad. La respiración agitada, el calor, el cansancio, la excitación hacían que la representación del monte se viviera con mayor intensidad

Para explicar este “estado” particular y momentáneo en el que las personas se percibían iguales y conectadas, en profunda comunión, al que aludían quienes participaban al hablar de la intervención, utilicé el concepto de *communitas espontánea* de Victor Turner (1988). El autor considera que hay otras modalidades de las relaciones sociales más allá de lo socio estructural y busca analizar esas otras posibilidades. Es en este sentido que plantea que existen tanto la estructura, sistema diferenciado de relaciones jerárquicas, como la antiestructura y a esta última pertenecen las experiencias de *communitas*. Es así que define a la *communitas espontánea* como “una relación entre individuos concretos, históricos y con una idiosincrasia determinada, que no están segmentados en roles y status (...), una especie de *communitas* homogénea y sin estructurar, cuyas fronteras coinciden idealmente con las de la especie humana” (p. 138). Se trata de una experiencia de espontaneidad e inmediatez en la que se produce el reconocimiento

de un lazo social primario, de persona a persona, horizontal, que se opone a las jerarquías y divisiones de la estructura, pero que solo puede sostenerse breves períodos de tiempo. *Communitas espontánea* está rodeada por algo mágico, por la proliferación de sentimientos. Pero estas experiencias solo podrían sostenerse a partir de la institucionalización.

Es importante mencionar, sin embargo, que el surgimiento de *communitas* suele darse cuando hay oportunidades fuera de ese momento para realizarla. En nuestro caso había muchas instancias al margen de la intervención propiamente dicha en las que estas personas se juntaban y en las que se gestaba un modo particular de ver la danza folklórica y el mundo. Me refiero a espacios como los talleres de danza populares o a encuentros como el Encuentro Cultural de San Antonio de Arredondo.³

Es importante mencionar también cómo este modo de experimentar la *performance* genera como efecto en el grupo un sentimiento de unión, fuerza y pertenencia. Al moverse todos iguales se sentían conectados y esa conexión entre personas generaba una sensación de fuerza, de no estar solos, de empoderamiento, de potencia. Una sensación de ser muchos, de ser todos iguales y de poder enfrentarse a cualquier cosa. Las personas sentían entonces que eran parte de algo más grande, a lo que pertenecían, y que estando juntas eran más fuertes. La *performance* transcurría en un clima de celebración, generaba una sensación de empoderamiento, de unirse más allá de las diferencias. Muchas personas moviéndose al unísono, sumadas a la intensidad con la que se vivía, generaban una sensación de fuerza, de poder. La *performance* se convertía de a poco en un lugar de pertenencia, donde ser parte de algo más grande. Algunas ideas del grupo, como la importancia atribuida a la noción de *comunidad*, se reforzaban en esa experiencia de puesta en escena por lo que quienes participaban del ámbito de la danza popular reforzaban allí su pertenencia.

Una de las organizadoras en una oportunidad me dijo que en cada marcha algo se renovaba y la incentivaba a seguir luchando y que luego de cada evento sentía un “regocijo en las convicciones”. Es en este sentido que podemos pensar que las convicciones del grupo, su idea de las danzas populares comunitarias y ligadas a la tierra, se veían reforzadas en la intervención. Pero es importante volver a mencionar que había un contexto más amplio que le daba sentido a la experiencia y que estaba constituido justamente por esta mirada sobre las danzas populares

3 Se trata de un encuentro de músicas y danzas de raíz folklórica cuyos organizadores se presentaban proponiendo una mirada crítica a ciertas formas de hacer folklore entendidas como más académicas, comerciales o tradicionales. Se realiza todos los años en el mes de diciembre en San Antonio de Arredondo, Córdoba, desde 1991.

y su vínculo con la comunidad que se gestaba en otros espacios como los talleres. En toda *performance* hay un elemento afectivo, pero también uno cognitivo. El estado que se producía dependía también de una cierta disposición mental que se generaba en estos otros espacios como los talleres o encuentros mencionados.

En la intervención de la que participé en enero del año 2020, varios elementos se habían modificado. El cambio fundamental fue la diversificación de los roles. Había un grupo que representaba el agua, un grupo que representaba la tierra y un grupo denominado “los fumigadores” —personas que representaban a los empresarios del agronegocio responsables de la utilización a gran escala de pesticidas y cultivos transgénicos resistentes a estos y a quienes se consideraba responsables de la tala o quema de monte nativo—. El primer grupo —vestido con colores azules, celestes, blancos— realizaba movimientos suaves, ligados, sin cortes bruscos, ondulados, imitando “la calidad del agua”. El segundo —vestido con colores marrones y verdes— se movía pisando fuerte el piso, con movimientos de chacarera y con “la calidad de la tierra”. El grupo de los fumigadores interrumpía la danza tirando agua que simulaba el uso de pesticidas a los dos primeros grupos que caían al piso. Pero además de estos tres grupos, esa intervención se había organizado junto a un colectivo de copleras que cantaba distintas coplas según los distintos momentos, mientras un último grupo acompañaba con bombos. Esa diversificación de roles hacía que algo de esa intensidad, de ese estado de conexión y de esa comunidad que se creaba se perdiera, cambiando la experiencia de quienes participaban.

El elemento cíclico, la repetición continua de movimientos generaba la sensación de un tiempo ritual, un tiempo que se detenía, subjetivo y de festejo, un tiempo que pertenecía al colectivo y no a una persona en particular. No se trataba de un tiempo cronológico, progresivo, sino de uno repetitivo, circular que no avanzaba hacia delante, sino que se intensificaba en la repetición corporal. Y en este marco lo más importante parecía ser la vivencia de cada persona que se sumaba a participar de la *performance* y que se transformaba en experiencia grupal. Esa experiencia se contagiaba y producía un “estado” particular. Y ese estado corporal y de conciencia era el que generaba comunidad —*communitas espontánea*— e identificación con el grupo, la sensación de unión, fuerza y pertenencia. Por eso se percibió que la intervención no funcionó cuando se diversificaron tanto los grupos y los roles, porque variaron también las vivencias individuales y la experiencia grupal.

Bailar danzas populares en una movilización política

La intervención se realizaba en el contexto de una movilización a modo de marcha por las calles del centro de la ciudad. Para Manuel Delgado (2007), en ciertas ocasiones, las calles dejan de lado su función habitual para convertirse en espacios peatonales donde las personas realizan distintos recorridos con fines simbólicos, expresivos, rituales.

En las movilizaciones los peatones alcanzan un mayor protagonismo, formando un cuerpo colectivo que se apropia de los distintos espacios urbanos transformándolos y convirtiéndolos en espacios rituales. Para este autor, la expresión más emblemática de la movilización son las fiestas. “Este tiempo y este espacio que el grupo festivo que marcha genera están sometidos a un conjunto de normas que no deberíamos dudar en calificar como rituales”. Estos recorridos construyen “(...) una cartografía en que está inscrita cierta representación de la ciudad” (Delgado, 2007, p. 160), que a la vez propone un nuevo discurso y un nuevo orden de valores.

Para este autor, las manifestaciones políticas no se apartan mucho del caso de las fiestas.

Las manifestaciones funcionan, en efecto, técnicamente como fiestas implícitas o parafiestas, en el sentido de que no aparecen homologadas como actividades festivas, pero responden a lógicas que son en esencia las mismas que organizan las fiestas de aspecto tradicional en la calle (p. 165).

La intervención tenía además la particularidad de la danza. Este tipo de irrupciones en la ciudad convierte a ese espacio-tiempo en una representación de lo que quienes marchan quisieran que fuese el espacio urbano. “Las manifestaciones políticas acaban haciendo, entonces, lo mismo que los rituales suelen hacer, que es convertir en realidad eficaz las ilusiones sociales (...)” (p. 173); es decir, de alguna forma se convierten en aquello que representan.

La intervención “Somos el monte que marcha” se organizó de tal modo que pudiera ser compatible con el contexto de una marcha y los modos de circulación que allí se utilizan. Pero el hecho de situarse en una marcha, además de definir sus características, generaba un contexto que producía un sentido particular en la intervención. No hubiera sido lo mismo hacerla en otro contexto. De hecho, según les entrevistades, hacerla en otros lugares a veces la transformaba

y adquiriría otras características. La marcha genera, siguiendo a Delgado, un marco festivo, colectivo, ritual que, al ser extracotidiano, implica también una cierta liminaridad.

La atmósfera de la intervención estaba contenida por una atmósfera mayor, que era la de la marcha, con la cual dialogaba. Esta atmósfera más amplia, constituida por una multitud de personas, incluía los típicos sonidos —gritos, cantos, voces, bombos, explosiones—, imágenes —multitud, banderas, colores, carteles— y olores —pólvora, choripanes, sudor— de una manifestación. A esto se le sumaba, en un sector de la marcha, la intensificación que se producía en la intervención “Somos el monte que marcha”. La idea de *multitud* se hacía más evidente al moverse todas juntas, la percusión y los cantos de la intervención tomaban protagonismo, los olores del cuerpo se intensificaban y la repetición generaba una imagen pretendidamente ritual.

Como vemos, si bien la experiencia corporal suscitada podía ser intensa y ser percibida como lo más importante, había un contexto más amplio y una narrativa en la intervención que le daban sentido, que permitían fácilmente captar un significado al ver y participar de la propuesta. Para Schechner (2000), siempre existe un elemento cognitivo y otro afectivo en las *performances*, aunque en el momento de la ejecución predomine, para quienes participan, el elemento afectivo.

Había entonces, como vimos, un contexto constituido por el marco de la marcha y uno aún más amplio dado por toda una concepción sobre las danzas populares y su vínculo con la tierra que se desarrollaba también en los talleres que de alguna manera sostenía la intervención. Podemos identificar estas narrativas o estos significados con el componente estructural o protoestructural de Turner (1988), mientras que el “estado corporal” y los afectos que se ponían en juego mediante la repetición estarían del lado de *communitas espontánea*, de la antiestructura. Los significados asociados a las danzas populares se enraizaban en el pasado y se proyectaban al futuro, mientras que los estados suscitados en la intervención pertenecían a ese momento. Ambas instancias son necesarias en cualquier grupo social.

Del mismo modo, para Turner (en Geist, 2002),

el performance ritual y teatral se caracteriza por una dialéctica entre el fluir y la reflexividad. Al parecer, Turner encuentra el punto más crítico de la noción del fluir en el hecho de que pertenece exclusivamente al presente y elimina la memoria y la autoconciencia y, por lo tanto, la reflexividad y la articulación de significado (...) En cambio, la reflexividad

interrumpe el fluir, articula los valores y los constituye en significados que se producen en un retorno al pasado (p. 153).

Y en el mismo sentido es posible tomar su distinción entre vivencia y experiencia: “Vivencia se refiere a un acontecimiento vivido singular, mientras que experiencia apunta, además, a un proceso acumulativo de significados que permite hablar no solo de la experiencia individual sino también de la social” (p. 153). La vivencia se convierte en experiencia cuando puede comunicarse y compartirse con otros. Las puestas en escena o *performances* muchas veces expresan el significado de las experiencias vividas por un grupo social. Palabras como *contagio* y *conexión* eran utilizadas en nuestro caso de estudio para explicar, para significar, para expresar en palabras la experiencia grupal. La vivencia particular de cada persona solo puede explicarse y comunicarse de este modo —convirtiéndose en experiencia colectiva—.

Podemos en esta línea —antiestructura/estructura, fluir/reflexividad, vivencia/experiencia— pensar algunas tensiones del grupo: espontaneidad, pero no desmadre; participación personal y libre, pero colectiva; búsqueda del compromiso, pero no protagonismo. De este modo, hay características relacionadas al estado corporal y de conciencia que se producían en la intervención y que pueden interpretarse desde la *communitas espontánea* —antiestructura—, el fluir y la vivencia, como la espontaneidad y la apropiación personal y libre de la propuesta. Pero estas características estaban siempre limitadas por las ideas del grupo, que pertenecían ya al ámbito de la estructura, de la reflexividad y de la experiencia, como la búsqueda de lo comunitario, el no protagonismo o el “no desmadre”. La antiestructura, el fluir y la vivencia —lo que se vivía en la intervención— siempre estaban en diálogo continuo con la estructura, la reflexividad y la experiencia —es decir, el modo en que se explicaba lo que se vivía en la intervención—. De esta manera, el estado físico, afectivo que se generaba en la *performance* estaba siempre acompañado de cierta disposición mental que se construía y se reforzaba también en otros contextos.

En mi trabajo de pesquisa mostré además cómo la intervención era un drama estético, en el sentido de Turner (1988), que constituía una forma de significar el drama social de los desmontes. La cuestión ambiental puede pensarse como un conflicto social que permanece abierto, de modo que recurrentemente estallan nuevas crisis y se alcanzan nuevos modos de reintegración. Los dramas estéticos, como rituales u obras de danzas, son para Turner formas de regulación de estos conflictos. En los rituales se crea un espacio-tiempo liminar en el que la

estructura momentáneamente se suspende y se abren opciones nuevas. La idea de liminaridad puede ampliarse a condiciones periféricas o fuera de la vida cotidiana. La intervención fue un evento por fuera de la cotidianidad con cierto nivel de liminaridad.

Para Turner, cualquier tipo de *performance* cultural, desde el ritual a la danza, supone una explicación de la vida misma. Una *performance* es la conclusión de una experiencia en la medida en que le asigna un sentido. El teatro es una experiencia reconstruida, en la cual emerge un significado al revivir una experiencia. Ayuda a otras personas a comprender la vivencia y a comprenderse a sí mismas. En el teatro puede darse ese breve estado de éxtasis, de armonía con el universo en el que todo el mundo es experimentado como *communitas*.

Un *performance* cultural es la conclusión de una experiencia, de un drama social (...) Por otra parte, los distintos géneros del *performance* cultural ofrecen el marco de referencia para el inicio de un drama social, el repertorio para su desarrollo y los motivos finales para la canalización de los debates; ofrecen las figuras del lenguaje para el debate y los modelos para la acción (Geist, 2002, p. 160).

De este modo, dramas sociales y estéticos se influyen mutuamente. Los dramas estéticos de hoy afectarán la forma en que enfrentaremos los dramas sociales de mañana.

Sin embargo, este momento liminar en los ritos “provee los medios culturales para generar variabilidad, a la vez que es el medio para asegurar la continuidad de los valores y las normas” (p. 161). Los valores y la visión de las danzas populares del grupo se generaban y reforzaban mediante la puesta en escena.

A modo de cierre

Podemos decir para cerrar estas páginas que cualquier *performance* es un modo en que las personas buscan comprenderse a sí mismas. Y cada *performance* constituye a la vez una explicación de la vida misma. En la intervención analizada se mostraba el monte como debía ser: armónico, diverso y resistiendo la intervención humana. El drama social de los desmontes era así interpretado. Pero además la propuesta se construía desde el lenguaje de las danzas populares, danzas imaginadas en este contexto, como vimos, como comunitarias, ancestrales,

ligadas a la tierra. La imagen del monte como debería ser era también la imagen de la danza popular como debería ser y de la humanidad misma como debería ser. Además, como la propuesta se experimentaba como *communitas espontánea*, generaba una identificación en el grupo que explicaba aquel “regocijo en las convicciones” del que me hablaban mis interlocutores. Las intervenciones se convertían entonces en una oportunidad de experimentar momentáneamente la danza popular comunitaria que imaginaban y defendían y, con ella, la humanidad que querían ser.

Mi trabajo final de grado también abordó la fuerza del análisis de *performances* como una manera de acceder a comprender prácticas, sueños, creencias, personas, mundos. Quisiera indicar, para finalizar, que sería interesante investigar si esta mirada puede ayudar a pensar otros ámbitos en los que las personas gestionan su “espiritualidad” no necesariamente desde religiones institucionalizadas, sino desde otro tipo de experiencias que proponen formas particulares de construir subjetividades.

Bibliografía

- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Bennett, A. (2004). Introducing music scenes. En *Music scenes: local, translocal and virtual* (pp. 1-15). Nashville: Vanderbilt University Press.
- Benza Solari, S., Mennelli, Y. y Podhajcer, A. (2012). Cuando las danzas construyen la nación. En *Cuerpos en Movimiento. Antropología de y desde las danzas* (pp 169-199). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Delgado, M. (2007). *Sociedades Movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama.

- Díaz, N. (2018). *Lo social en movimiento: música, danza y sentidos en el campo del folklore*. [tesis doctoral no publicada].
- Freire, P. (1994). *Pedagogía del oprimido*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Hirose, M. B. (2010). El movimiento institucionalizado: danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza. *Revista del Museo de Antropología*, 3. <https://doi.org/10.31048/1852.4826.v3.n1>
- Rodríguez, K. (2018). Didáctica de la Danza Popular. Un estudio de experiencias locales en Córdoba capital. En *Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios*, 2do Congreso de Folklore e Identidad Rionegrina. Choele-Choel, Río Negro, Argentina.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Altea: Taurus.

Cómo citar este artículo:

Díaz-Sardoy, G. (2024). Bailar comunidad para imaginar otros mundos: las danzas populares en intervenciones artísticas en la ciudad de Córdoba. *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45504>

Nativa: Exploraciones sobre prácticas artísticas contemporáneas en Patagonia y el libro de artista

Nativa: Explorations about contemporary artistic practices in Patagonia and Artist's Book

Ornella Fasanelli

Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Artes
 La Plata, Argentina
fasanelliornella@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0003-0654-237X>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/4thb3z8yg>

Resumen

En el seno de la discusión en torno a la construcción de la identidad de Patagonia desde una mirada foránea, *Nativa* propone la revisión de categorías que forman parte del imaginario colectivo asociado al territorio como lo desértico, el vacío y la monotonía.

A través de una publicación que tensiona las prácticas de libro de artista y revista de arte, este proyecto busca ampliar las fronteras de lo disciplinario y de las posibilidades materiales y conceptuales de estos géneros. Desde un trabajo en conjunto con artistas locales se presenta *Nativa* como una plataforma creativa y colaborativa que articula el conocimiento de diferentes áreas como prácticas de archivo, expresión plástica, diseño editorial y gestión cultural.

En la ruptura de lo fronterizo y la acción de desborde, el margen cobra importancia como zona de pronunciación y de resistencia frente a la idea de Patagonia como desierto y tierra monótona, salvando distancias imaginarias a través de una publicación que exhibe y pone en diálogo prácticas artísticas contemporáneas que abordan el concepto de *territorio*.

Palabras clave

Patagonia, territorio, Libro-Arte, identidad, diversidad

Abstract

In the midst of the discussion around the construction of the Patagonian identity from a foreign perspective, 'Nativa' suggests the review of categories that take part of the collective imaginary associated with the territory, such as the desert, the emptiness and the monotony.

Through a publication that puts tension on the practices of artist's book and art magazine, this project seeks to expand the boundaries of the disciplinary and the material and conceptual possibilities of these genres. By working together with local artists, 'Nativa' is presented as a creative and collaborative platform that brings together knowledge from different areas such as archival practices, visual expression, editorial design and cultural management.

In the rupture of the frontier and the action of overflow, the margin becomes significant as a zone of pronunciation and resistance to the idea of Patagonia as a desert and a monotonous land, despite imaginary distances through a publication that exhibits and puts into dialogue contemporary artistic practices that address the concept of territory.

Key words

Patagonia, territory, Book-Art, identity, diversity

El siguiente trabajo parte de una investigación en curso acerca de los vínculos posibles entre prácticas artísticas contemporáneas en Patagonia que trabajan sobre el territorio y las exploraciones dentro del género de libro de artista. En una búsqueda por repensar en clave decolonial la mirada decimonónica que entendió a estas tierras desde la monotonía y la carencia, se presenta en el año 2022 *Nativa*. Una publicación de corte artístico que aborda la Patagonia desde la contemporaneidad a través de propuestas o proyectos que habilitan una reflexión acerca del concepto de *territorialidad*. En esta clave, *Nativa* puede entenderse como un “Libro-Arte” que, no solo busca poner de manifiesto una postura frente a la categoría o el imaginario de desierto, sino que también explora las posibles derivas de un diálogo entre los objetos de investigación y el dispositivo del libro en función del propósito del proyecto. En su desarrollo, la publicación se nutre de una dinámica colaborativa y transdisciplinaria que combina la expresión plástica con las actividades de gestión cultural, las prácticas de archivo y el diseño editorial.

“*Nativa: Exploraciones sobre prácticas artísticas contemporáneas en Patagonia y el libro de artista*” forma parte de una línea de trabajo que tuvo su inicio con la ponencia titulada “Patagonia Liminal”, presentada en 2021 en el marco del Primer Simposio Internacional “Arte y de(s)colonialidad: diálogos, producciones y debates” en la Facultad de Artes, UNLP. Este trabajo tomó por corpus de estudio diez bocetos realizados por el artista-viajero Conrad Martens durante su travesía expedicionaria en Patagonia a bordo del Beagle entre 1833 y 1835, donde fue representado el paisaje costero de Santa Cruz. En estos puede observarse el conflicto que significó para el artista la documentación de ese escenario aparentemente monótono. Frente a la dificultad de clasificar y ordenar este paisaje en una visión académica e imperialista, las vistas de la meseta fueron dejadas de lado, marginadas y nunca concluidas.

La problemática desde donde parte el proyecto de *Nativa* se relaciona con la construcción de una identidad patagónica en torno al vacío y lo desértico, la cual tiene su origen en los trabajos de relevamiento cartográfico realizados durante las primeras expediciones europeas por el territorio entre los siglos XVIII y XIX. El registro de lo visto y experimentado a lo largo del recorrido se convirtió en una necesidad que implicó incorporar a las tripulaciones a artistas y/o personas con cierta formación académica en artes. Al finalizar el viaje la documentación visual generada encontró su materialización en una extensa elaboración de bitácoras, planos, dibujos, mapas, etc., material que luego sería publicado.

No obstante, las imágenes producidas en expediciones como la del Beagle adoptan una perspectiva ilustrada que buscará, en la representación de las geografías de América, aquellos

rasgos típicos del lugar que permitan una localización a nivel cartográfico. Por tanto, refiriendo a lo planteado por Stanton Catlin (1990), en el reconocimiento de los espacios a través de sus características propias emerge el componente local que progresivamente trazará las primeras líneas de su identidad, paradójicamente construida a partir de la mirada europea. Esta última pretendió hacer hincapié en lo extraño y exótico aunque, de manera inesperada para los artistas, la realidad americana no cabía dentro de ningún marco de representación aprendido. Frente a esto, la documentación y el registro de lo visto entró en conflicto con la experiencia vivida al intentar ordenar los datos visuales percibidos para componer una imagen que ilustre objetivamente aquella "...geografía que se resiste a ser definida como un espacio racionalizado" (Penhos, 2012, p. 63).

La experiencia de Conrad Martens en Patagonia fue recuperada a través de la correspondencia que mantuvo durante su viaje con su familia en Inglaterra, donde se advierte en su percepción del territorio la representación de la imagen de un "... país estéril [donde] hay poco para atraer o interesar al ojo" (Penhos, 2020, p. 198), siendo su desinterés una posible razón por la cual los dibujos fueron marginados e inacabados, permaneciendo como imágenes inéditas. En definitiva, el paisajista construyó una imagen de la región donde la identificó como una zona desértica, donde "no hay nada", o al menos nada que corresponda al modelo europeo de representación de paisaje. En su marginalidad, las tierras de la costa sur del país se mantuvieron alejadas de la mirada occidental hasta la actualidad.

En base a esta breve aproximación teórica acerca del posible origen de la identificación de Patagonia con las categorías de *desierto*, *vacío* y *monotonía*, en *Nativa* se pretende articular una nueva lectura sobre el territorio donde prime el concepto de *diversidad*. Así también, se busca poner en discusión la noción de *margin* como zona periférica para relocalizar este punto lejos del centro y empezar a entenderlo como un lugar de pronunciación y de resistencia. Finalmente, *Nativa* tiene por intención desafiar las categorías que envuelven no solo la identidad de la región, sino también la del mismo género de Libro-Arte con el cual se la asocia.

Ensamblando *Nativa*. Paso a paso del proyecto

El tratamiento de la discusión en torno a la construcción de una identidad nativa en detrimento de la imagen creada por una mirada foránea presenta la oportunidad de repensar y redefinir la idea de Patagonia como desierto que se mantuvo hasta la actualidad, para comenzar a entenderla como un lugar único en su pluralidad de escenarios. Desde este punto comienza a pensarse *Nativa* como una plataforma creativa, colaborativa y transdisciplinaria de difusión y exhibición de prácticas artísticas contemporáneas, situadas en la región, que abordan el concepto de *territorio*.

En manos ajenas, la asociación del territorio con las ideas de *vacío* y *desierto* tendió a homogeneizar las tierras del sur, dejando de lado la posibilidad de hablar de Patagonia(s) y, en la vinculación de los paisajes áridos con el vacío, su estudio y abordaje se mantuvieron al margen de la práctica de investigación hasta la última década. Frente a esto, el presente proyecto propone repensar la región a partir del concepto de *diversidad* en las producciones seleccionadas y en la convergencia de diversas materialidades, tamaños de hoja y disciplinas artísticas en el proceso de elaboración de la publicación. De esta manera, puede pensarse *Nativa* desde una zona inespecífica que combina el Libro-Arte con el formato de revista.

La primera etapa del proyecto estuvo dedicada a la búsqueda y recopilación de artistas contemporáneos que trabajen desde la zona para luego, en un segundo momento, realizar un recorte dentro del corpus. En el proceso de selección se consideró como una figura-eje la presencia visual del territorio en las obras ya sea a través de un trabajo con la materia, las condiciones climáticas o el paisaje. Esta decisión se sostiene en base a la invitación a re-imaginar Patagonia desde la presentación de las múltiples vinculaciones posibles entre el arte y los ambientes de la zona. En consecuencia, puede advertirse en las piezas elegidas la presencia del cuerpo, de manera tácita o explícita, en diálogo con el espacio y, a la vez, el proceso por medio del cual ambos se modifican al entrar en contacto.

Hacia el final de la primera etapa del proyecto fueron seleccionados para participar: Patricia Viel (Rio Gallegos, Santa Cruz), Ale Montiel (El Calafate, Santa Cruz), Daniela Mastrandrea (Puerto Madryn, Chubut) y Emanuel Ibañez (Puerto Madryn, Chubut). Es importante destacar que, en el contacto con los artistas, se abre un espacio de trabajo colaborativo y de intercambio que permite un recorte más preciso dentro del corpus de obra en relación a la propuesta del proyecto.

De este modo, se encuentran en el inicio las fotografías de registro de acción de Patricia Viel, pertenecientes a la serie “Señales de humo para otros mundos”. Patricia Viel es una artista visual y gestora cultural residente en la provincia de Santa Cruz desde el año 2000 y, según menciona su página web, en su obra busca indagar y explorar la noción de *territorio* desde diferentes técnicas y formatos. En sus registros, Viel aborda Patagonia “...como lugar específico de enunciación” (Viel, s. f., párr. 2) considerando los modos de habitar este espacio “...no como instancias conclusivas, sino como oportunidades de experiencias significantes y significativas, en las que cobra un lugar destacado lo efímero como concepto-metáfora vinculante” (Viel, s. f., párr. 2). En este sentido, a través de su obra, construye un vínculo con el ambiente que la rodea desde un ejercicio de coexistencia y/o convivencia efímera a partir de acciones, instalaciones *in situ* e intervenciones que luego trascienden su dimensión temporal a través del registro de aquel instante en un formato visual o audiovisual.

En 2018, Patricia inicia la serie “Señales de humo para otros mundos” donde continúa explorando las posibilidades de abordaje del territorio desde la práctica artística a través del registro fotográfico y de video. Además de tomar como base su línea de investigación, en este proyecto, la artista articula la noción de *espacio* con la acción de una señal de humo. Partiendo de una forma de comunicación ancestral, una bengala es encendida a razón de la emisión de un mensaje, del cual no obtendrá respuesta. Las condiciones climáticas, o mejor dicho las corrientes de aire, juegan un papel muy importante en la acción de encender una bengala en la intemperie debido a lo impredecible de los cambios tanto en la dirección del viento como así también en su intensidad. En última instancia, el registro fotográfico de aquella *performance* del humo se desarrolla en torno al azar que significa el viento en la región.

En las fotografías seleccionadas para *Nativa* puede destacarse la elección de paisajes geográficos sin presencia humana, excepto en las imágenes tituladas “Señales de humo para otros mundos” (2018/2022) (imagen 1) donde se observa el cuerpo de la propia artista. En relación con lo mencionado es importante recuperar parte de lo escrito por María Lightowler (2021) acerca del proyecto de Patricia Viel:

Con una superficie de 1,7 millones de kilómetros cuadrados, la Patagonia abarca la mitad del territorio argentino y, sin embargo, es la región con la menor densidad poblacional del país: poco más de dos personas por kilómetro cuadrado. Es en ese paisaje desolado en el que se condensa la emisión de estas señales que, a lo largo de casi cuatro años —desde

2018—, son lanzadas con la certeza de que esos “otros mundos” existen, están presentes y son receptivos (p. 11).

En este sentido, en las acciones capturadas no solo puede advertirse la influencia del principal agente climático de la zona sobre el humo, sino también la importancia que adquiere la locación elegida en función de una revisión de la identidad del territorio y las posibilidades de interacción con este. De esta manera, puede observarse en las imágenes la diversidad de ambientes donde las bengalas fueron activadas, como la costa, la meseta o una laguna que ya no existe, al mismo tiempo que se advierten escenas como una estela de humo disipándose en la misma dirección que un grupo de árboles inclinados por el azote de los fuertes vientos.



Imagen 1: Viel, P. (2018/2022). *Señales de humo para otros mundos* [registro de acción]. Santa Cruz, Patagonia, Argentina.

Otra de las artistas que participaron en la publicación fue Ale Montiel con la serie “Habitar”. Desde El Calafate, provincia de Santa Cruz, piensa su práctica artística en vínculo con el territorio, explorando las posibles maneras de ser en la estepa patagónica a través de la *performance* e intervenciones *in situ*. A propósito de esta línea de investigación que estructura las búsquedas en su obra, expresa que “el recorrido, las caminatas y el transitar en el territorio específico vertebran mi práctica artística cotidiana. En la mayoría de mis procesos, mi cuerpo se presenta como canal para posibilitar el diálogo y la interacción con el medio natural” (Montiel, s. f., párr. 3). De esta manera, pensando el cuerpo como parte del territorio, Montiel genera en su acción performática un entramado donde el territorio y el ser humano conviven.

Iniciada en 2018, “Habitar” cuenta con tres videos donde la artista indaga en las diversas formas de ser en la región de la estepa patagónica, buscando convivir en la geografía del espacio a través del recurso de la *performance* registrada luego en formato de video. Recuperando sus palabras sobre este proyecto, se menciona que “Estamos atravesados por nuestro contexto. Cada lugar que habitamos, nos habita también a nosotros” (Montiel, s. f., párr. 4).

En la pieza seleccionada para *Nativa*, puede observarse una serie de fotogramas donde la artista dialoga con la abertura del quiebre de una gran roca y, en el reparo del viento que esta le brinda, intenta habitarla de alguna manera a través de diferentes posturas corporales. Según Montiel (2019), en este registro de video titulado *Habitar 1*,

Voy al encuentro de las rocas, bloques erráticos desplazados de su lugar de origen hace miles de años. Se presentan separadas unas de otras, aisladas, quebradas, desgastadas por la glaciación y el viento. Mi lugar de origen también es otro, las circunstancias nos arrastraron lejos y nos adaptamos al nuevo entorno (párr. 4).

Filmada en 2019, *Habitar 1* habilita a un debate acerca de estas formas de vincularse con el territorio, donde el cuerpo a pesar de encontrar refugio en la roca, parece estar incómodo y no poder encontrar una manera natural y orgánica de habitarla. ¿Hasta qué punto somos parte del paisaje?, ¿es posible una convivencia del ser humano con el territorio circundante? Desde otro punto de abordaje, las imágenes extraídas de la *videoperformance* permiten una ampliación del conocimiento sobre la estepa, una zona con escasa vegetación y puntos de reparo frente a los fuertes vientos (imagen 2).



Imagen 2: Montiel, A. (2019). *Habitar 1* [fotograma extraído de videoperformance]. El Calafate, Santa Cruz, Argentina.

Daniela Mastrandrea participa en *Nativa* con su proyecto de “Crónicas urgentes”, iniciado en 2020 en el marco de la pandemia y el consecuente aislamiento obligatorio. Artista visual y gestora cultural, Mastrandrea, reside en la ciudad de Puerto Madryn, provincia de Chubut, desde donde trabaja en base a procesos de interacción con fenómenos naturales en cuyo contacto la producción artística emerge. En la activación frente al entorno natural indaga la incidencia de esos procesos en busca de posibles re-ediciones de relatos sobre el territorio patagónico. Explora los límites de lo marginal, las categorías del tiempo, el diálogo entre arte y ciencia a través de investigaciones del ambiente por método científico. De este modo, la artista habilita un nuevo debate sobre la identidad del territorio como una región desolada y, al mismo tiempo, sobre el impacto del ser en el paisaje y del paisaje sobre el ser. Partiendo de la recopilación, el procesamiento y el análisis de información respecto de investigaciones en

Patagonia es que traza intervenciones efímeras en el espacio que luego quedan registradas en formato video o fotografía. En palabras de Mastrandrea (2020), a través de este proyecto busca explorar

...la transitoriedad de las inscripciones que se instalan en los márgenes, experimentar la espera, el tiempo necesario para estar en el acontecimiento, interpelar algunas crónicas de viajeros de primeras expediciones científicas en territorio Patagónico referidas a la experiencia de la temporalidad (párr. 1).

En una intervención en la orilla de una playa, retoma un fragmento del libro de Charles Darwin, *Viajes de un naturalista alrededor del mundo*, donde el autor menciona, durante su paso por el territorio, que “Todo lo que nos rodea parece eterno” (Darwin, 1921 [1839], p. 240). Entendiendo la arena como soporte y materialidad, Daniela construye letras que en su conjunto forman la frase del científico, aunque esta vez se encuentra entre signos de interrogación. En el registro audiovisual del oleaje que avanza sobre la arena puede observarse cómo progresivamente esa pregunta se ahoga con el agua. En este sentido, en un ejercicio de intervención *in situ*, la artista “...reúne en una video-instalación elementos que forman parte de una investigación poética-perceptiva sobre el concepto de permanencia” (Mastrandrea, 2020, párr. 3).

Para la publicación fue seleccionada una serie de dos fotogramas que forman parte de aquel registro y muestran el principio y el final de la acción de la marea sobre la pregunta. Al mismo tiempo, fue incluida una tira con más fotogramas donde se detalla el avance progresivo del agua (imagen 3).



Imagen 3: Mastrandrea, D. (2020). *Crónicas urgentes* [detalle de videoinstalación, proyección 3:40]. Puerto Madryn, Chubut, Argentina.

Emanuel Ibañez reside también en la ciudad de Puerto Madryn y participa en la primera edición de la publicación. En la obra seleccionada, el artista visual trabaja a partir de un viaje que realizó en bicicleta por la provincia de Chubut, durante el cual recopiló información y trazó la ruta recorrida en un mapa. En el final de su travesía reúne todo el material elaborado en un fanzine titulado *Mapa de la espectropoética*. Esta publicación se encuentra acompañada de un texto que escribe casi a modo de manifiesto, “Esto no es un desierto”, y, en una de las caras de la hoja se observa un mapa de la provincia intervenido por una línea que indica la ruta realizada por el artista y un conjunto de flechas que parten de ese recorrido y señalan diferentes palabras asociadas a las locaciones (por ejemplo, Mano, Ingeniero, Puente, poeta, etc.). Cabe destacar que, al igual que en la obra de Daniela Mastrandrea, aquí no se observa la presencia del cuerpo humano de forma directa; en cambio puede advertirse la huella de su acción en el paisaje. De

esta manera, mientras que en *Crónicas urgentes* la intervención humana podría traducirse en las letras de arenas realizadas por la artista, en *Mapa de la espectropoética* se representa a través de cuerpo que se desplaza en el territorio. Al mismo tiempo, resulta importante mencionar la recuperación, por parte de ambos artistas, de escritos y prácticas de las expediciones con el objeto de proponer una revisión de estas, casi en un intento por descolonizar la mirada sobre Patagonia (imagen 4).



Imagen 4: Ibañez, E. (2022). *Mapa de la espectropoética* [fanzine]. Puerto Madryn, Chubut, Argentina.

Nativa como libro de artista

A continuación se pretende profundizar acerca del libro de artista con el objetivo de fundamentar la construcción de *Nativa* desde este género. Para ello se refiere a la categoría propuesta por Bibiana Crespo (2010), Libro-Arte¹, para luego retomar las diferentes tipologías elaboradas por la autora. En un segundo momento, se busca recopilar lo desarrollado y establecer puntos de contacto con el proceso de diseño y elaboración de *Nativa*, su materialidad y ámbito de circulación.

Libro de artista, libro-objeto, revistas y manifiestos; desde los años sesenta y setenta este dispositivo abrió un debate que actualmente se mantiene vigente. En un intento por definir sus características, tipología y límites o cruces disciplinares, diversos autores lo han analizado construyendo diferentes aproximaciones al tema. Bibiana Crespo (2010) prefiere la denominación de “Libro-Arte” como una categorización general para luego abordar los diferentes tipos de manifestaciones que pueden advertirse dentro de este género complejo que se expande constantemente en sus posibilidades.

Según Johanna Drucker (1995) este dispositivo es “... la quintaesencia de las creaciones del s. XX, cuyo obvio destino continuará en el siglo siguiente” (p. 362). En el contexto de surgimiento del arte conceptual, donde se producen experimentaciones plásticas con relación al campo de la semiótica, la teorización respecto a las nuevas posibilidades del arte, como así también la constitución material-sensible de la obra y la lectura-aproximación del público a esta, adquieren una nueva posición que redirecciona las búsquedas estéticas dentro de la práctica artística. De esta manera, recuperando lo mencionado por Beccaría *et al.* (2010) en el marco del nacimiento del género

Los artistas se vuelven mucho más teóricos y sus obras se presentan al público como definiciones sobre lo que es el arte y sobre las condiciones mismas de producción del efecto estético. Y el libro es, sin duda, una buena forma de difundir una idea o para plasmar un pensamiento (p. 1).

1 En su escrito “El Libro-Arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada del Libro-Arte”, publicado en 2010, la autora menciona la confusión y “enredo conceptual” (p. 9) que se generó alrededor de la denominación *libro de artista* debido a que la terminología desarrollada al momento tendió a fomentar “...el hecho de denominar Libros de Artista a todo un compendio de obras, cuando estas son solamente tipologías que el Libro-Arte acoge” (p. 9).

En la apertura de una zona de juego, el Libro-Arte puede ser pensado como un espacio transdisciplinar de producción y exploración de las posibilidades poéticas de la materialidad y el concepto. Parafraseando a Ulises Carrión (1975), el libro puede contener cualquier tipo de lenguaje, entendiendo a este como un sistema de signos, lo que habilita a ir más lejos de la literatura e integrar, por ejemplo, la imagen. No obstante, como se mencionó anteriormente, las búsquedas del Libro-Arte no solamente giran en torno a la pieza, sino también en su relación con el público, el cual cobra gran relevancia como parte de la obra al interactuar desde diferentes lugares abriéndolo y explorando sus páginas. En palabras de Beccaría *et al.* (2010), este dispositivo “...suele no ser un artefacto completo en sí mismo, sino que apela a que el espectador se convierta también en actor-partícipe de la obra...” (p. 2).

El abordaje material del libro, su forma de lectura y la relación participativa que propone, sin duda son tres de los principales aspectos que caracterizan a este género y, al mismo tiempo, lo desplazan de los espacios de exhibición convencionales. Siendo que el Libro-Arte demanda una manipulación por parte del espectador y, a su vez, invita a un ejercicio de lectura deconstruida, es importante considerar maneras alternativas de exhibición y circulación del objeto atendiendo a “...que las operatorias requeridas para su lectura puedan ser libremente ejecutadas, aún a expensas del deterioro y la destrucción” (Beccaría *et al.*, 2010, p. 1). De esta manera, en un intento por construir una definición, podría realizarse una división entre los espacios de circulación y el tipo de libro y su estructura, aunque las partes se encuentren íntimamente relacionadas y en constante diálogo.

En función de la clasificación propuesta por Bibiana Crespo (2010), puede mencionarse al menos ocho tipos dentro del género, entre ellos el libro ilustrado, el *livre d'artiste* (o *livre d'peintre*), las revistas, los manifiestos, el libro-objeto, el libro-instalación, el libro-performance y el libro electrónico.

Respecto de su estructura y forma de lectura, Crespo analiza aspectos como la “secuencia”, el “texto” y la “forma”. Se entiende la secuencia como “...la propia temporalidad que el libro establece” (Izquierdo, 2012, p. 132) pudiendo ser “ininterrumpida” como en un *flipbook* donde todo funciona de manera dinámica, “polisemiótica” cuando la relación entre el texto y la imagen es más compleja y requiere de mayor interpretación, o “externa” cuando la estructura del libro se apoya en factores pertenecientes a sistemas externos como los números o el alfabeto. Con relación al texto en el Libro-Arte, Crespo distingue entre un “texto inventado”, la “poesía concreta”, la “poesía *trouvée*”, la “poesía visual”, los “libros preexistentes” y el “hipertexto”

(Izquierdo, 2012). Finalmente, con referencia a la manera en la que la pieza fue realizada, es decir la forma, se diferencia entre “...códex, rollo, punto fijo, veneciana, acordeón, compuesta dos-à-dos, french doors, concertina, cajas, o libros electrónicos” (Izquierdo, 2012, p. 132) entre otros.

Desde su forma, el proyecto se presenta como un dispositivo inespecífico que combina la dinámica de revista al mismo tiempo que las técnicas de plegado tipo ventana y acordeón, las cuales varían su dirección y tipo en cada página. Tal como sucede al interior de este género, en su proceso de diseño y elaboración se destaca una dinámica transdisciplinar y colaborativa que pone en diálogo prácticas de archivo, editoriales, plásticas y de gestión con el objeto de trazar su estructura desde el concepto de *diversidad*; en detrimento de la asociación del territorio patagónico a las ideas de lo desértico y la monotonía, las cuales tendieron a homogeneizar las tierras del sur, dejando de lado la posibilidad de hablar de Patagonia(s). Así también,



Imagen 5: Fasanelli, O. (2022). *Nativa* [fotografía de la publicación]. La Plata, Buenos Aires, Argentina.

aquella diversidad puede ser advertida en las materialidades (tales como papel vegetal, sellos tipográficos, papel fotográfico, papel obra), imágenes (meseta, costa, tundra) y tipografías que presenta, habilitando su catalogación dentro de una lectura polisemiótica (imagen 5).

En la búsqueda de espacios de circulación y difusión, *Nativa* pretende ser exhibida en ferias de arte impreso o fanzine, espacios de arte, centros culturales, librerías de editoriales independientes o abocadas al arte, instituciones educativas, entre otros. El motivo del alejamiento de circuitos convencionales de exhibición de obras de arte se relaciona con la intención de acercar el libro al espectador, considerado partícipe y, a la vez, quien, en la manipulación y exploración de cada página y de cada pliegue y/o ventana, completa el sentido de la publicación.

En su vinculación con el Libro-Arte puede destacarse que la tridimensionalidad trabajada en *Nativa*, desde la combinación de materialidades y su intervención a través de procedimientos plásticos de plegado o recorte, se activa al momento de interactuar con el lector. Así también puede destacarse el sentido poético detrás de su diseño físico, donde se permitió una experimentación con los diversos tamaños de hojas y formatos de pliegues con el propósito de generar una dinámica de “desborde” en la medida en que es leído. A través de páginas que despliegan y se expanden en el espacio superando el margen definido por la tapa, *Nativa* busca poner en cuestión la noción de *margen* con la que se suele asociar a la región patagónica.

En conclusión, el proyecto de diseño y ensamblaje de la publicación significa un replanteo constante de categorías e identidades construidas desde una mirada foránea e imperialista. Volviendo a las raíces de este proyecto en la expedición del *Beagle*, donde las bitácoras visuales elaboradas por Conrad Martens trazaron progresivamente la identidad de Patagonia desde el conflicto de visiones, puede pensarse el vínculo del territorio con lo desértico desde un choque cultural. En las pocas líneas que conforman aquellos bocetos que permanecieron inacabados e inéditos se encuentra representado este imaginario colectivo que, en definitiva, resulta en el ensamblaje de términos como *monótono*, *vacío*, *lejano*. Frente al gesto de marginar y no continuar dibujando la región, *Nativa* propone retomar el trabajo no terminado y ampliarlo, acortando la distancia simbólica generada por el desinterés y el desconocimiento e invitando a observar de cerca este hábitat diverso en todos sus ambientes.

A través de una publicación que tensiona las prácticas de libro de artista y revista de arte, este proyecto busca ampliar las fronteras de lo disciplinario y de las posibilidades materiales

y conceptuales de estos géneros, habilitando el diálogo y el intercambio entre los diferentes agentes involucrados en las etapas de elaboración, así como también entre las diversas áreas de conocimiento que aquí confluyen. Desde la intención de deconstruir la imagen que perseveró durante siglos es que *Nativa* enuncia la noción de *diversidad*. A su interior, el público puede explorar los diferentes territorios contenidos en cada pliegue, en cada hoja, en cada paisaje, práctica y procedimiento plástico puesto en desarrollo por artistas que en sus propuestas abordan, desde una perspectiva decolonial, la identidad de Patagonia.

A través de dinámicas de trabajo que se desenvuelven en lo colaborativo y transdisciplinar, este proyecto pone en discusión los límites genéricos y tipológicos, desafiando en cada etapa las clasificaciones preestablecidas que intentan describir en pocas palabras un cuerpo de trabajo que constantemente se amplía. De esta manera, en hojas que traspasan el límite de la página, pliegues que se expanden y extienden en el espacio, en formatos inespecíficos y tareas que rompen con la frontera de lo disciplinar, *Nativa* juega con lo inevitable del desborde en la definición de categorías. En definitiva, a partir de la ruptura de lo fronterizo y la acción de desborde que se propone, el margen cobra importancia como zona de pronunciación y de resistencia frente a la idea de Patagonia como desierto y tierra monótona, salvando distancias imaginarias a través de una publicación que exhibe y pone en diálogo prácticas artísticas contemporáneas que abordan el concepto de *territorio*.

Bibliografía

- Beccaría, H., Garay, D., Gago, L., Valente, A. y Valent, G. (2010). El libro de artista como experiencia artística de interfase [objeto de conferencia]. II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39006>.
- Catlin, S. L. (1990) El Artista Viajero-Cronista y La Tradición Empírica En El Arte Latinoamericano Posterior A La Independencia (pp. 41-61). En Ades, D. (Dir.) *Arte En Iberoamérica. 1820-1980*. Madrid: Turner.
- Carrión, U. (1975). El arte nuevo de hacer libros. *Plural*, 41, pp. 33-38.
- Crespo Martín, B. (2010). El Libro-Arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte. *Arte, Individuo y Sociedad*, 22, pp. 9-26.
- Darwin, C., y Mateos, J. (1921). *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo: en el navío de S. M., Beagle*. Madrid: Calpe. <https://hdl.handle.net/11441/75752>.
- Drucker, J. (1995). *The Century of Artists Books*. Nueva York: Granary Books.
- Izquierdo, J. E. (2012). Bibiana Crespo: teoría y práctica del Libro de Artista. *Estúdio. Artistas sobre outras obras*, 3, pp. 129-135.
- Lightowler, M. (2021). El humo que se desvanece inexorablemente siempre. Sobre la colección de “Señales de humo para otros mundos”. En P. Viel (Ed.), *Colección de señales 2018-2021* (pp. 10-19). https://www.patriciaviel.com/_files/ugd/503ced_605202d3c61b4daab78cf6b21540b15f.pdf.
- Mastrandrea, D. (2020). *Crónicas urgentes*. Daniela Mastrandrea. <http://www.danielamastrandrea.com/proyectos-ensayos-cronicas.html>.
- Montiel, A. (s. f.). *Home*. Ale Montiel. <https://www.alemontiel.com/>.
- Montiel, A. (2019). *Habitar 1*. Ale Montiel. <https://www.alemontiel.com/habitar-1>.

Penhos, M. (2012) Viajes, viajeros e imágenes: una relación necesaria. En *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Vol. II (pp. 57-79). Buenos Aires: CAIA/ UNTREF.

Penhos M. (2020). Conrad Martens, un paisajista en el fin del mundo. Las imágenes y el viaje del Beagle (1831-1836). *Magallania (Volumen especial. El viaje de Magallanes. 1520-2020.)*, pp. 189-214. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/magallania/v48nespecial/0718-2244-magallania-48-especial-189.pdf>.

Viel, P. (s. f.). Bio. Patricia Viel. <https://www.patriciaviel.com/bio>

Cómo citar este artículo:

Fasanelli, O. (2024). Nativa: Exploraciones sobre prácticas artísticas contemporáneas en Patagonia y el libro de artista. *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45505>

Modo(s) de existencia de la danza

Mode(s) of Existence of Dance

Adrián Maximiliano Ferreyra

Universidad Provincial de Córdoba
Córdoba, Argentina
adriferreyra@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0001-1037-9531>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/y66njst9u>

Resumen

Cuando las perspectivas epistemológicas se vuelven insuficientes para contener objetos que se escapan de ese punto de vista privilegiado, se hace necesario revisar por qué esas perspectivas no funcionan y proponer otros planos, otros recortes que puedan darle una realidad más plena a modos de existencia que se presentan como débiles para esas epistemologías. En el despliegue de esta escritura se buscará tamizar los obstáculos con los que se encuentran los modos de existencia de la danza, aliándonos con filosofías como las de Étienne Souriau (1892-1979), que nos ofrece el concepto de *existencia virtual* en una ontología móvil que puede darnos pistas sobre cómo se puede ver y hacer ver estas formas de existencia débiles de la danza, pero plenas de potencias.

Palabras clave

investigación en artes, filosofía de la danza, laboratorio, existencia virtual

Abstract

When epistemological perspectives become insufficient to contain objects that escape that privileged point of view, it is necessary to review the reasons for these insufficiencies, and propose other plans, other cuts that can offer a fuller reality on the modes of existence that are weak for those epistemologies. In the development of this writing we will try to remove the obstacles that the modes of existence of dance encounter, making alliances with philosophers like Étienne Souriau (1892-1979), who offers us the concept of virtual existence in a mobile ontology, which can “see” and make others see, these forms of weak existences of dance, but yet full of potency.

Key words

research in arts, danse philosophy, laboratory, virtual existence

¿Qué hace particularmente bien la filosofía? Consigue intensificar las importancias.
Vinciane Despret

Alrededor de mi tesis —que trata sobre cómo investiga la danza en los espacios laboratoriales—, encuentro como paso argumental obligado definir *qué* se nombra cuando se dice *danza*, y para ello es necesario elegir la perspectiva que más conveniente le resulta a la práctica. Tratar la pregunta sobre lo que puede definir la especificidad de la danza se presentó como algo urgente en las mismas prácticas que tuvieron lugar, tanto en los laboratorios de los que formé parte o los que ahora coordino¹ como en los grupos de investigación² en los que participo, además de otras experiencias laboratoriales consultadas para el análisis. Aunque el asunto llega desde un recorrido afectivo, hay inteligencias, pensamientos y conocimientos desprendidos de la práctica que logran percibir/nombrar cosas como lo *invisible*, el *entre*, lo *sutil*, lo *inasible*, lo *vincular*, entre otras, para darles existencia a ciertos modos que solo aparecen en la misma práctica. Pero estos ciertos modos que la danza puede ver son de difícil registro, señalamiento y/o auditabilidad en los márgenes de las investigaciones generales. Cada vez más, la situación laboratorial necesita acallar un poco las voces de disciplinas y epistemologías que gritan con fuerza, desde lejos, desde afuera, para poder disponerse a la **escucha** de lo que urge comenzar a *instaurar* en el o los singular/es modo/s de existir que tiene la danza. Esta operación de la **escucha** —condición necesaria en la música y metaforizada en la danza— es una maniobra útil para suspender las consecuencias epistemológicas que se suceden en la hegemonía de la mirada para, así, poder explorar otras variables quizás más convenientes para la investigación en danza. Es importante destacar que la práctica más convocada como metodología para aplicar esta **escucha** es la **improvisación** que, desde una perspectiva etimológica, podemos entender como *no ver hacia adelante*, hacia el futuro, *no proyectar* lo que pueda suceder, es decir, no proyectar lo que se quisiera encontrar al final del camino. Dejando de lado, por el momento, las profundidades de las reflexiones que implica la improvisación, sus complejidades, sus paradojas y sus contradicciones, lo que se puede observar es que la metáfora de las acciones del ojo a veces

1 Hacer ver el amor, laboratorio abierto de experimentación; *El espesor del aire*, laboratorio de investigación alojado en (CEEFAD), dependiente de la Secretaría de Posgrado e Investigación de la Universidad Provincial de Córdoba (UPC).

2 “La Práctica de la Improvisación Libre: una perspectiva performativa en el campo musical expandido. Acercamientos a modelos dinámicos y colectivos de interacción”, proyecto desarrollado en el CEEFAD de la UPC, dirigido por Franco Pellini. “La Investigación Artística. Tensiones y discontinuidades entre las prácticas y expresiones artísticas contemporáneas y sus vinculaciones con el campo académico y el ejercicio profesional”, proyecto cofinanciado PICTO-UPC, contenido en la Secretaría de Posgrado e Investigación de la UPC, con la dirección de la Dra. Viviana Fernández.

no son convenientes para pensar la danza (Bardet, 2018), pues “para que emerja una Mirada, el acto de ver debe estar precedido por una intención seguida del gesto de enfocar los ojos en algo con el propósito de ver solamente eso” (del Estal, 2010, p. 15). La mirada no hace más que buscar verificarse en aquello donde los ojos se posan. No deja de haber una perspectiva política en el acto de retirarse o exigir el retiro de las voces hegemónicas para que algunas pluralidades puedan hablar en nombre propio luego de un proceso de gestión/gestación de la propia voz. Una mirada, incluso sin quererlo y con las mejores intenciones, puede atropellar y desintegrar una existencia frágil pero importante que está formulándose para encontrar sus espacios de *realidad* y de *intensificación*.

La intención de este escrito es presentar el paisaje de un problema desplegando algunas coordenadas en torno a las investigaciones en danza que se suceden, en principio, en los espacios laboratorios. Ese problema trata sobre las variables que participan a la hora de hacer definiciones sobre la especificidad de la danza, la especificidad de sus objetos, la especificidad de sus investigaciones. Circunscribirnos en los laboratorios de danza y sus bordes porosos nos ubica en el plano de las investigaciones en artes, en las reflexiones producidas dentro de la práctica misma. La obviedad de nombrar este asunto tiene como objetivo insistir en la disputa por legitimar las investigaciones generadas desde el propio campo específico de la danza. Definir el campo específico implica hacer recortes, nombrar cosas para que se aparezcan, desplazando otras de nuestro espectro de visión (Condró, 2016), es decir, definir la especificidad de la danza conlleva algunas demandas de corte epistemológico. La primera pregunta a responder, entonces, es ¿de qué se trata la danza?, en otras palabras, ¿qué es la danza?, ¿cuáles son las condiciones que hacen que algo sea danza y no otra cosa?, ¿cómo o de qué modo es que existe algo que llamamos *danza*?, ¿qué colección de cosas o existencias son las que podemos *ver* y *hacer ver* (Lapoujade, 2018, p. 37) cuando tratamos a la danza? Ahora bien, para ensayar una respuesta a la pregunta ontológica de la danza, podríamos comenzar por dejar al margen los puntos de vista que usan una construcción comparativa de la danza para definir sus propios territorios, haciendo que la existencia de esta no pueda tejer su realidad. Las construcciones comparativas a evitar son aquellas que se estructuran al modo de *la danza como...*, en las que la danza se vuelve instrumento o insumo para otras disciplinas o campos específicos: la danza como metáfora de pensamiento, la danza como instrumento de cambio y contención social, la danza como sistema de comunicación, la danza como contenido de enseñanza, la danza como fenómeno ancestral, etc. Entonces, para poder ver el paisaje de este problema necesitaremos, antes que cualquier otra operación, generarnos un punto de vista cuya implicancia creativa no

sea distinta a la creación dentro de la práctica artística. En síntesis, en esta lábil escritura se intentará propiciar un modo de escuchar como es el modo de existir frágil (pero potente) de la danza.

A modo de advertencia o de disculpa, adelanto que ensayaré un modo de escritura que se parecerá mucho a las dinámicas que se despliegan en las prácticas de laboratorios y de investigación en acto, nombrando, instaurando, disipando, enlazando y bordando en *punto atrás*, o fugando antes de dar el siguiente paso, habitando los lugares de incertidumbre. Pero, por sobre todo, quisiera fundamentar que la secuencia de digresiones tiene como objetivo disponer de la mayor cantidad de variables posibles antes de hacer algún foco, evitando, en la medida de las posibilidades, jerarquizar algunas en detrimento de otras variables como podría suceder con una progresión más lineal.

Algunas operaciones del ámbito epistemológico

En lo apenas esbozado más arriba, se puede ver que lo primero que hace una cierta ciencia o disciplina es generarse una perspectiva, un punto de vista. Uno de los primeros resultados de ello es que comenzarán a aparecer algunas cosas, una serie de cosas, empezarán a verse formas de existencias, algunas de ellas en un estado de despliegue de sus potencias bastante desarrollado. Cuando se nos prestan estos *lentes* —los puntos de vista— y los usamos en un ámbito diferente, podemos ver cosas del mismo orden, pero, quizás, con algunos grados de desarrollo bastante menores a las cosas que se aparecen en el ámbito donde fue generada esa perspectiva. Tomemos como ejemplo las perspectivas de epistemólogos del calibre de Popper (1980) que consideran despreciables los enunciados producidos en los ámbitos de las prácticas artísticas o de la psicología porque, por una parte, estos enunciados no pueden ser universales o generales y, por otro lado, porque no pueden resultar falsables. En principio, la *contrastación* o *falsabilidad* es un tamiz para separar lo que es un conocimiento o un enunciado científico de lo que no lo es, cuya estructura es el *modus tollens* —que contiene existencias y enunciados derivados de esta discriminación que son de una contundencia indiscutible—. Esta belleza de tamiz epistemológico —aunque aún supone al conocimiento científico como progresivo y carente de coordenadas geográficas y epocales— es, paradójicamente, un método de *verificación* que supone una temporalidad de la *verdad científica*, cuya curva asintótica calibra cada vez mejor los enunciados hacia una posible eternidad de sus vigencias. Es interesante revisar la etimología

de la palabra *verificación*: es un compuesto de *veritas-is* (verdad) y el verbo *facio* (hacer), es decir que verificar es **hacer verdad de algo** o **volver algo verdadero**. El problema no es que haya conocimiento y método científico, sino que los enunciados científicos y sus métodos se vuelven el modelo a seguir de los demás modos de enunciar los conocimientos. Y, lejos de tratarse de adoptar una postura lógico-proposicional de primer orden, lo que se instala es una *moral*, un *deber ser* de los modos de conocimiento y de los objetos por conocer o construir que se traducen en jerarquías y privilegios de unas especies de cosas por sobre otras. La consecuencia de esta moral es que algunas cosas o formas de existencia débiles que no adquieren el despliegue pleno —como sí le ocurren a las cosas o modos de existencia privilegiados por los puntos de vista que los propician— se vuelven existencias despreciables, nimias, sin importancias; se vuelven modos menores de existencia.

Según Étienne Souriau (2021), se entreteje una dialéctica entre ciertas existencias y el punto de vista a la que llama *puesta a punto* (p. 37). Se ajusta el punto de vista para darle mayor perfección a la especie de existencia en cuestión. Esta operación de *puesta a punto* tiene un doble fin: *instaurar* y *disipar*. Lo que se instaura es cada modo de existencia que le sea conveniente a la *puesta a punto*, y se disipan todos los otros modos de existencia que el punto de vista no tiene en su lugar de privilegio y, por consiguiente, se configurarían imperfectos respecto de los anteriores. La *puesta a punto* de Popper es el *modus tollens*, en la cual lo que se *instaura* son las existencias falsables y se *disipan* las que no pueden ser falsadas. Hasta aquí, lo que se describe es lo que ocurre en toda práctica de discernimiento³, de inscripción, de focos de interés. Entonces, ¿cuál es el problema? El problema es que

...son pocos [los filósofos] que no buscan transformar estas distinciones en jerarquías y privilegiar una especie. Y es muy extraño cómo les cuesta admitir que el mundo es amplio, complejo y profundo, y que se ordena sobre distintos planos específicos de existencia. (...)

El Problema de perseguir un ser o un modo particular de existencia es que, al haber obtenido el alto grado de existencia intensiva por la consideración arbitrariamente privilegiada que

3 En la genealogía de las palabras, por lo general, las que en su raíz están compuestas por la construcción sk- o sc- se relacionan con la reflexión y el pensamiento. El verbo scio significa saber; **cognosco**, conocer o enterarse; **scribo**, escribir. Todas estas palabras cuentan con la partícula sc- o sk, una onomatopeya de corte. En castellano tenemos discernir, discriminar, escindir.

ha hecho encontrar el resplandor de esa existencia, hace desconocer la plenitud de otros modos de existencia, porque el plano de observación es distinto (Souriau, 2021, p. 32).

Resumiendo, cuando se crea una perspectiva —que eventualmente se convertirá en ciencia o disciplina—, lo que se elige es un plano de los infinitos planos que pueden existir. Este plano dejará ver algunos modos de existencia en su plenitud, pero no porque lo sean respecto de otros modos. Sino porque el punto de vista elegido privilegiará instaurando y disipando intensivamente modos de existencia cuya realidad, desde otros planos o puntos de vista, será distinta. Entonces, ajustemos un poco el foco y repliquemos esta operación, ahora, en el plano de las investigaciones en artes. ¿Cómo podemos hacer para privilegiar el singular modo intensivo de la existencia de la danza?, ¿qué es lo que no nos permite ver?, ¿qué podría sernos útil para instaurar a la danza?, ¿qué plano necesitamos crear para ello?

Soportes y (an)archivos

Si sopesamos la masa de investigaciones alrededor de las producciones y las prácticas artísticas podemos cotejar que un enorme porcentaje mira hacia la literatura y a las, otrora, artes plásticas, hoy llamadas *visuales*. Este fenómeno puede deberse a que las artes visuales, sobre todo la pintura, se parecen a la escritura y, desde esta perspectiva que podemos llamar semiótica, se parecen a un libro: se pueden leer, pueden significar. Podemos entender a la escritura como esa tecnología que ayuda a la memoria (Derrida, 1975), como la tecnología que sirve para hacer registros, para hacer archivo. Antes del papel y las tintas, las escrituras consistían en lastimar las piedras, en dejar marcas sobre superficies contundentes y duraderas. Lo que se nos presenta como lugar de interés es la duración del soporte. Respecto de la duración de las obras de arte, Deleuze y Guattari (2005) sostienen que la temporalidad de una obra es eterna pero en la duración de su soporte (p. 164). Se hace evidente que, a través de los ejemplos que ofrecen, las obras a las que mejor refieren son la literatura y las artes visuales, sobre todo la pintura. Deleuze y Guattari dirán que la función del arte es la de conservar y esta puede ser la causa por la cual el espectro de las investigaciones sobre arte ha tenido como menores, bajas o prescindibles de su mirada a las artes escénicas y, aunque en menor medida, a la música. El privilegio de las artes plásticas es la duración de sus soportes: a pesar de no tener brazos, ni pie derecho, ni cabeza, la Niké de Samotracia llega hasta nuestros días y quizás nos sobreviva para que las generaciones futuras puedan acceder a la existencia del arte griego clásico. La eternidad

de la Niké durará lo que dure el mármol blanco del que está hecha. Y ahora, la pregunta que nos interesa: ¿cuál es el soporte de la danza?, ¿qué sostiene y da estructura material a la eternidad de la existencia de la danza?

El primer reflejo es pensar que los cuerpos de quienes bailan son el soporte de la danza, pero en estas coordenadas según las cuales el arte conserva, genera archivo, es una tecnología para la memoria, una vez más nos toca asumir que es un modo degradado de conservación: ¿cómo se le consulta tal o cual coreografía a un cuerpo?, ¿cómo se revisita o compara una obra a través de un cuerpo?, ¿realmente hay una duración de la danza en ese soporte-cuerpo? Demos un paso atrás y preguntémosnos cuál es el soporte de la pintura. Deleuze y Guattari dirán que es el lienzo y los pigmentos, pero no dicen nada de los pinceles, de las paletas, de los solventes, de los frascos, de los pomos y de toda materialidad que participa del *proceso* de la pintura; esas cosas son solo herramientas. Entonces, posiblemente el cuerpo sea solo una herramienta para hacer danza, pero quizás no sea su soporte. Quizás la distancia entre la pintura y la danza sea demasiado grande, así que podríamos proponer un ejemplo que pueda encontrarse —caprichosamente— a mitad de camino. Pensemos por un momento en la música y hagámosle nuestra pregunta: ¿cuál es el soporte de la música? Con el objetivo de poner a la música como el componente estructurante de las puestas en escena de las óperas, Adolphe Appia (Martínez Roger, 2000, p. 19) propone una historia lógica de dos vías que se desprenden de la música para llegar a la ópera: primero la música se manifiesta a través de la danza y de la *symphoné*, luego aparece la lógica de la palabra, haciendo de la danza pantomima y de la *symphoné* canción para que ambas expresiones se encuentren, en el estadio siguiente, en la ópera. Para este *détour*, Appia supone a la música como una intuición organizadora de proporciones y sucesiones, y entiende a la *symphoné* como la música encarnada en el sonido. Entonces, aunque más efímera que la duración de un mármol, con estas afirmaciones de Appia podemos decir que el soporte de la música es el sonido: la música se encabalga en la materialidad sonora que dura lo que dure la vibración del aire. Entonces, del mármol al sonido y del sonido ¿hacia qué? Quizás no debamos apresurarnos a responder cuál es el soporte de la danza. Continuemos con el problema del soporte y la conservación del arte. Vincular soporte a conservación supone una perspectiva que nos deja ver un cierto modo de arte. Es posible que el punto de vista que instaure a las artes plásticas y la literatura más fácilmente para las investigaciones sobre artes sea el del archivo.

Para revisar este vínculo entre soporte y archivo como plano instaurador de ciertas formas de arte, podemos visitar a Rebeca Schneider (2011), quien captura y pone en suspenso el binomio **archivo-performance** como sinónimo de **permanente-efímero** y sus consecuentes jerarquías

a la hora de sopesar su interés y utilidad como contenedor y/o productor de conocimiento. Schneider reconoce que en estas aparentes correspondencias hay una propuesta epistemológica creada por y conveniente para el archivo, en detrimento de las *performances*. Esta epistemología supone una ontología en la que la materia palpable, el documento visible, conforman su universo y lo demás es despreciable o tenido en cuenta como un modo menor. Es una ontología del *hueso*, pues el *hueso* es archivable en una locación y visible; en cambio, a las *performances* les corresponde una ontología de la *carne*. Schneider dirá que la *carne*, cuya temporalidad es menor, no supone al *hueso*, distinto al *hueso* que supone a la *carne* por relación de causa-efecto. Sin embargo, esta aparente contundencia de la epistemología del *hueso*, se ve vulnerada ante una idea vital que luego de nombrada parece obvia: el *hueso* pertenece al cadáver, las exequias y patencia de lo muerto. En cambio, la *carne*, a través de la *carne* en lo efímero del acontecimiento performático, hay una verdad que se actualiza. Es decir, por relación de lógica causal, el *hueso* que permanece nos conduce a lo que ya no está, a lo ya muerto y desaparecido; la *carne* actualiza vida mientras desaparece. El asunto es que el *hueso* es capturable, en cambio, la *carne* se fuga. Cuando Schneider refiere al teatro, dirá que su condición no es la de la impermanencia, sino que se niega a ser capturado para permanecer, no como el archivo mismo, sino como el canal o la posibilidad de hacer aparecer lo reprimido, lo ya olvidado, como lo hacen los actos fallidos o las repeticiones traumáticas que se vuelven síntomas de lo espectral que se hace presente una y otra vez. El cuerpo en la *performance* se vuelve un medio para reaparecer (Schneider, 2011).

Esta inversión ontológica que propone Schneider bien puede valer o colaborar para tener en consideración prácticas performáticas que hacen un uso un tanto extraño para la ortodoxia de los archivos, además de redefinirlos y poder contenerlos en una epistemología un poco más flexible. Para empezar, podemos decir que esas prácticas ya tienen un nombre: anarchivismo.⁴ El invaluable aporte de Schneider nos es útil para pensar en una posible genealogía de la danza. Con este desafío al concepto de *archivo* podemos respaldarnos, de alguna manera, para responder a incógnitas como ¿qué nos hace suponer que había una práctica del cuerpo en la cordillera a la que llamamos danzas andinas?, ¿qué nos hace creer que lo que sucedía en los teatros de la Grecia clásica tiene algo que ver con lo que hoy llamamos danza?, ¿cómo podemos identificar en una milonga *queer* una genealogía que nos vincula con la danza de pareja en los

⁴ Para una profundización sobre anarchivismo es una buena sugerencia remitirse a *Anarchivismo. Tecnologías Políticas del Archivo* de Andrés Tello.

burdeles porteños de finales del siglo XIX y la herencia negra de l_s african_s⁵ en Argentina? Teniendo en cuenta las ontologías situadas históricamente de la danza, como las que rescata André Lepecki (2008), los argumentos de Schneider nos ofrecen la posibilidad de cobijar en el mismo universo las presentaciones singulares del Rey Sol, de Marta Graham, de Ivone Rainer o las cyphers de voguing.

Práctica menos obra

Los estudios de *performance* ya conforman una perspectiva epistemológica que puede abordar otros ámbitos más allá de las artes: la política, la sociología, la antropología, etc. Instaurando sus modos de existencia precaria, ha puesto en cuestión su situación genérica haciendo reconsiderar y renombrar el espectro de su existencia, dejando de llamar al campo que los contiene *artes escénicas* para rebautizarlo como *artes vivas* o, en algunos casos, *artes del cuerpo*. Puede resultar interesante preguntarse, nombrando de esta manera, a qué podrían referirse las *artes muertas* en oposición a las vivas. Este modo de enunciar le otorga mucho sentido a la maniobra de Rebeca Schneider (2011) respecto de lo permanente y lo efímero. Y más hondo aún: cuando se dice artes del cuerpo, las prácticas de *performance* o *body art* se encuentran en el esplendor de sus modos de existir, pero, aunque quid iuris teatro y danza podrían estar contenidas, este plano de existencia no les es conveniente para desplegar la plena potencia de sus realidades.

¿Por qué la *performance* prefiere retirarse del universo de las *artes escénicas*? Porque la situación espectacular disipa muchas de sus prácticas. Este punto puede resultarnos importante, quizás no tanto para encontrar la especificidad de los modos de existencia de la danza, pero sí para dejarnos ver el obstáculo que nos impide continuar al respecto.

La danza ha sido la hermana menor del teatro en lo que respecta a las investigaciones sobre arte. El teatro se vuelve una categoría genérica que contiene a las expresiones como la danza. La antropología teatral habla de teatro y nos ofrece la posibilidad de cambiar la palabra *teatro* por *danza*. En el ámbito local, mientras esperamos una Ley Nacional de la Danza y un Instituto Nacional de la Danza, el Instituto Nacional de Teatro, con buena o mala cara, ha propiciado

5 Como gramática inclusiva se usará el guión bajo, para que ese espacio sea llenado como cada lector necesite. Excepcionalmente se usará la -e cuando cite a Lang, respetando su escritura.

algunos presupuestos para la danza. También el teatro proveyó una base epistemológica para nombrar algunas existencias de la danza, primero con una propedéutica cuya disciplina rectora fue la semiótica y luego con una teatrología ordenada desde la filosofía. La operación minimalista que Grotowski (1992), con el fin de encontrar cuáles son las condiciones mínimas y esenciales para la existencia del teatro, propone deja como resultado que lo único que se necesita es un_ actor/iz y un_ espectador_. A este compuesto de actor/iz-espectador_, la filosofía del teatro de Jorge Dubatti (2007) le sumó el componente *convivial* para poder definir al teatro como una existencia de corte *acontecimental*.

A pesar de las tremendas herramientas que la teatrología le ha prestado a la danza, aún no se puede ver con nitidez los objetos, las existencias de la danza, pues con las coordenadas del teatro (exagerando un poco), a la danza se le suele exigir literalidad, tempo-ritmo escénico, personajes, tensiones aristotélicas, ciertos modos de encuentro en la relación sala-escena o, en el punto opuesto, *que en la danza se baile más*. Aunque las exploraciones del teatro hayan propuesto existencias como el *teatro posdramático*, hayan encontrado un germen ontológico como el concepto de *teatralidad* o hayan creado, incluso, algo como el *teatro invisible*, la danza sigue encontrándose como un modo de existencia degradado.

Entonces, en este cuadro familiar, aunque amable, disfuncional, ¿qué podemos recuperar de la prima rebelde de la *performance* y el hermano mayor del teatro? Del teatro podemos seguir el ejemplo de buscar la propia ontología con la filosofía que mejor le convenga para darle existencia a sus objetos y sus intereses y desde allí ordenar su singular propedéutica, encontrando los elementos mínimos como condiciones de posibilidad de la danza. ¿Qué podrá ser aquello que con la perspectiva del teatro aún no deja ver a la danza como una existencia plena? El teatro es espectacular. Aquí podemos tomar la maniobra de la *performance* como una epistemología que, aunque pueda generar algunos modos de espectación y pueda proponer otras maneras de mirar, el espectáculo no es su razón de ser y por ello no se reconoce a sí misma como un arte escénico.

Para la hermenéutica general, la danza es un objeto reticente que se sustrae al pensamiento y no se deja consignar en los archivos de la teoría, quizás esta sea la contundente y simple razón por la cual no existe una biblioteca o un museo del movimiento (Pouillaude, 2009, p. 9). Cuando nace la estética, alrededor del siglo XVIII, en la distribución de los lugares de las prácticas y las obras, según la arquitectura conceptual de las artes y de lo bello, la danza se queda sin lugar y permanece definitivamente ausente como arte (p. 15). Es lo que Frédéric Pouillaude llama la

ausencia trascendental. Pouillaude entiende que en la cultura de la escritura y la conservación, lo único con lo que han contado las disciplinas que investigaron sobre danza son las obras coreográficas como único modo en el que esta se hace pública y compartible, pero no se pueden conservar, ni archivar para encontrarlas y consultarlas, ni ofrecerlas a l_s demás idénticas a sí mismas, entonces no hay obras de danza, no existen en el campo de la estética primera. Lo que descubre Pouillaude es que la filosofía y la estética, sobre todo, han sido incapaces de pensar la danza y la práctica coreográfica sin el régimen común de la obra.

Ante esta situación de ausencia trascendental, Pouillaude redobla la apuesta y propone una operación de *desobramiento* de la danza. De esta manera, las prácticas de movimiento aparecerán y supondrán una ausencia de producción en tanto creación de objetos que se vuelven públicos y compartibles, haciendo de la danza una práctica de la *auto-afectación*. Pouillaude (2009, p. 307) llegará a preguntarse, pues, sobre la existencia de la técnica sin objeto y sin utilidad. Esta maniobra de *desobramiento* se parece mucho a una propuesta más local llevada a cabo por Silvio Lang en su *Manifiesto de las Artes Escénicas*. Lang (2019) dice que

200

Les artistas no hacemos obra. Inventamos prácticas (...) Lo que hacemos es inventar prácticas sensibles. Esas prácticas son modos de uso y protocolos de experimentación del espacio, del tiempo, de los órganos corporales, del movimiento, de la percepción. Como efectos de esos usos, nosotres artistas y los públicos o artistas no autopercebibles componemos afectos y conceptos inéditos (p. 113).

Con Silvio Lang, las instancias que pueden llamarse obras son instancias para generar registros, hacer archivo, pero lo sustancial de la actividad escénica es inventar prácticas. Y esta lógica, este modo de recortar y entender la práctica escénica, implica también una nueva función de quien asiste a la instancia de obra: ya no se trata de un_ espectador_, sino de un_ artista no autopercebible_ aún. Es decir, quien llega a la obra se convertirá en parte del grupo de artistas que actualizan la práctica propuesta. De esta manera quizás se vuelva más comprensible la idea de *auto-afectación* propuesta por Pouillaude y la posibilidad de existir sin las exequias de un espectáculo. Es, casi, la definición de *beatitud* propuesta por Spinoza (2005) en su *Ética*.

Hipótesis de ontología. El modo virtual de existencia

Cuando desaparece la demanda de espectáculo, cuando desaparecen las obras como fin y las reflexiones en derredor de estas, cuando se borran los roles de *espectación* y espectáculo, aparecen algunos modos de existencia de la danza. Una milonga, una peña, una *jam* de *contact improvisation*, una *cypher* de *hip-hop*, una clase de bachata en la plaza, un recital de Jimenez, un laboratorio de movimiento, incluso un ensayo para una obra de danza.

En este punto, en el que se intentó tamizar con coladores cada vez más finos los modelos de investigaciones de las ciencias duras, las observaciones y usos que otras disciplinas han hecho de la danza, la matriz de las investigaciones y ontologías de la *performance* y el teatro aplicadas a la danza, y las obras como único corpus posible para el abordaje de las investigaciones en danza, ¿qué podemos decir de los modos de existencia propios de la danza?, ¿qué plano instaura mejor sus objetos?, ¿cuáles podrían ser sus objetos y cuáles sus soportes? Con el ejemplo de la filosofía del teatro, nos toca ver cuál puede ser una filosofía conveniente para crear un punto de vista que le dé plenitud a sus modos de existir. Los textos de Étienne Souriau (2017, 2021) se nos aparecen como aliados. Nos provee de argumentos para suspender los puntos de vistas que solo registran existencias extensivas, dándonos la posibilidad de crear *puestas a punto* de corte *intensivo*.

En la primera sección del capítulo III de *Los diferentes modos de existencia*, Souriau (2017, p. 133) se propone enumerar algunos modos específicos de existencia, ordenándolos desde los que tienen mayor contundencia material hasta los modos que se desprenden de toda dependencia material. La secuencia podría ser: las **cosas** (cuya permanencia y durabilidad permite infinitos puntos de vista), los **fenómenos** (que solo son posibles desde un punto de vista en relación con las cosas y su duración es menor), los **imaginarios** (que solicitan de ser visitados para existir) y los **virtuales** (que apenas pueden sostenerse en el plano de las existencias). Vinculado a la danza, el concepto de *virtual* reaparece en otra parte del mundo, de la mano de Suzanne Langer (1966) quien lo piensa como un juego de tensiones en el espacio a través de los cuerpos de *l_s* bailarines. Sus ejemplos de virtualidad son el reflejo de un espejo y el arcoíris. Langer hará notar que no existen, ni un espacio reduplicado, ni unas cintas de colores colgadas del cielo, pero que, lejos de ser un delirio, el reflejo de la luz o su descomposición por la humedad en el aire, hace que la luz se nos presente de esos distintos modos. Souriau nos trae otro tipo de ejemplos: el arco del puente caído, la ojiva derrumbada de alguna abertura arquitectónica, o el proyecto, los esbozos.

La existencia virtual es el esfuerzo de ir más allá que los modos imaginarios de existencia, apenas existen. Si tomamos el puente derruido, lo que se aparece es un virtual de corte espacial. Pero un proyecto, un esbozo, un plano suponen una frágil existencia desde lo temporal. Souriau sostendrá que, si bien un modo virtual existe, no implica que sea posible, es decir que, existiendo, no hay necesidad de realización: “modo de existencia particularmente rico en una multitud de presencias que son ausencias” (p. 161). David Lapoujade (2018) reconoce que esta ontología propuesta por Souriau tiene una profunda importancia porque, a diferencia de otras ontologías en las que cada estamento está clausurado cual *mónada*, desde el modo de existencia virtual la existencia puede cambiar su modo de existir: el boceto de un edificio puede devenir en la existencia *reica* de ese edificio.

Saltemos un poco hacia atrás y volvamos a preguntarnos cuál es el soporte de la danza. Tanto espacial como temporalmente, pensando a la danza como un modo de existencia virtual, es posible considerar a la duración misma como su soporte. Esta hipótesis puede hacerse presente porque lo que se hace en danza se relaciona con la intensificación del tiempo, lo que se despliega es el tiempo del presente. Cuando pensamos en el acontecimiento, solemos imaginar un corte, una interfaz que separa en antes/después. Pero en la danza ese acontecimiento se dilata en la percepción de un antes/después que temporaliza el espacio, o sea que, a diferencia de la espacialización del tiempo —en un reloj es muy evidente la dimensión cuantitativa, extensiva, mensurable—, el espacio adquiere propiedades intensivas: podemos ver tensiones espaciales, podemos ver el justo-antes/justo-después que nos deja ver una diagonal o un recorrido circular. El movimiento deja de ser perceptible solo por los ojos y se vuelve hasta táctil, el movimiento se puede tocar, se puede oír. Aquí volvemos a la cualidad de la escucha. Y en este estado de escucha podemos invertir los imaginarios y las percepciones: ya no se trata de alguien que se mueve, sino que los cuerpos moviéndose son el síntoma de que un movimiento sin móvil los ha atravesado. Excede este escrito, pero sería interesante encontrarnos con una ontología orientada a objetos para que esta inversión de causalidades no se vuelva mística o esencialista. El realismo especulativo contempla la posibilidad de que haya existencias a las que la condición humana les sea totalmente indiferente y considera factible la posibilidad de que un objeto cualquiera, entrando en contacto con otro objeto, pueda plantearse la posibilidad de objetivar aquello contactado. En "Los objetos, la materia, la muerte", Harman (2015) postula una especie de igualdad entre todos los objetos o modos de existencia que se relacionan y, a diferencia del *panpsiquismo* según el cual todo lo que existe debe percibir, él plantea que todo lo que se *relaciona* debe percibir.

(In) conclusiones momentáneas

Los copos de nieve bailan bajo la luz que los aniquila sin piedad.
Graham Harman

Los cuadernos de bitácora de los laboratorios de danza o los cuadernos de artistas están repletos de lo que suele llamarse *verdades efímeras* o *saberes momentáneos* que pueden entenderse como extractos o intensificaciones de alguna experiencia durante la labor, pero que sabemos su duración puede reducirse sólo al tiempo de la experiencia. Es por eso que la práctica laboratorial parece no tener clausura posible. Por otra parte, cuando releemos nuestros propios cuadernos, nuestras propias notas, la mayoría de las veces no recordamos de qué se trataba el asunto, o se nos hace visible algo nuevo que sabemos que no fue lo que la experiencia de ese momento nos había proporcionado. A propósito de las notaciones en danza, Pouillaude reflexiona en *Una grafía que no dice nada* (Pouillaude, 2004), mostrando cómo las tecnologías creadas para registrar la danza, en algún momento, no nos dice nada de manera fidedigna.

Como nos suele advertir Josefina Zuain (en Benitez, 2021), todo -torio hace referencia a un lugar. En el caso de los *laboratorios*, nos referimos a un lugar para laborar que, por lo general, son *co-laboratorios*. Lugares donde se trabaja en compañía, donde se *conspira*.⁶ Aquello con lo que se conspira, con lo que se trabaja, con lo que se labora puede ser otra persona, otro cuerpo, otro animal, un edificio, una planta, el aire, la ropa y un sinnfín de etcéteras. El concepto de *virtual* nos permite hacer estallar las posibles morales que nos enclaustran en ontologías monádicas para dinamizarnos en existencias de carácter móvil. Es allí donde, además de sentido, adquieren realidad lo invisible, lo sutil, el entre, lo vincular, lo espectral y demás existencias pertinentes y potentes de la danza.

Sin haber agotado el asunto, este escrito ha tratado de intensificar un presente en el que aparecen y desaparecen existencias de nuestra percepción, ha intentado dar cuenta de la *complejidad* —como paradigma de los sistemas complejos— poniendo en el mismo plano todo modo de existencia que participa hasta en la práctica más simple y desnuda de la danza.

⁶ Marie Bardet, recurrente compañera de cursos y seminarios de Josefina Zuain, revisa la etimología de conspirar para definirla como *respirar acompañad_* (Benitez, 2021).

Bibliografía

- Bardet, M. (2018). Mirar, escuchar, tocar y dejarse tocar. Desplazamientos epistemológicos en investigaciones en danza. *Investiga+*, 1(1), pp. 29-32. <https://repositorio.upc.edu.ar/handle/123456789/214>.
- Benitez, E. (2021). Bailar, perder la cara, pensar con el culo. Diálogo con Marie Bardet. *Revista Almagro*. <https://www.almagrovevista.com.ar/bailar-perder-la-cara-pensar-con-el-culo-dialogo-con-marie-bardet>.
- Condró, L. (2016). *Prácticas*. Buenos Aires: s/d.
- del Estal, E. (2010). *Historia de la mirada*. Buenos Aires. Atuel.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2005). *¿Qué es la filosofía?* (7° ed.). Barcelona. Editorial Anagrama.
- Derrida, J. (1975). La farmacia de Platón. En *La diseminación* (pp. X-X). Madrid. Fundamentos.
- Duabatti, J. (2007) *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre* (16° ed.). México. Siglo XXI.
- Harman, G. (2015). *Hacia el realismo especulativo*. Buenos Aires. Caja Negra.
- Lang, S. (2019). Manifiesto de la Práctica Escénica. En *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas* (pp. 113-122). Buenos Aires. Caja Negra.
- Langer, S. (1966). *Los problemas del arte*. Buenos Aires. Infinito.
- Lapoujade, D. (2018). *Las existencias menores*. Buenos Aires. Cactus.
- Lepecki, A. (2008). Introducción. La ontología política del movimiento. En *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Barcelona. Centro Coreográfico Galego/Mercat de les Flors/Universidad de Alcalá.
- Martínez Roger, Á. (2000). Appia: Un Visionario Viviente. En A. Appia, *La música y la puesta en escena*. Madrid. Asociación de Directores de Escena de España.

- Popper, K. R. (1980). Las experiencias perceptivas como base empírica: El psicologismo. En *La Lógica de la Investigación Científica* (pp. 89-106). Madrid. Tecnos.
- Pouillaude, F. (2004). D'une Graphie qui ne dit Rien. Les Ambiguïtés de la Notation Chorégraphique. *Poétique*, 1(137), pp. 99-123. <https://doi.org/10.3917/poeti.137.0099>
- Pouillaude, F. (2009). *Le Désœuvrement Chorégraphique, étude sur la notion d'oeuvre en danse*. París. Librairie Philosophique J. Vrin.
- Schneider, R. (2011). El performance permanece. En *Estudios Avanzados del Performance*. FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University.
- Souriau, É. (2017). *Los diferentes modos de existencia*. Buenos Aires. Cactus.
- Souriau, É. (2021). *Tener un alma, ensayo sobre las existencias virtuales*. Buenos Aires. Cactus.
- Spinoza, B. (2005). *Ética: demostrada según el orden geométrico*. Buenos Aires. Quadrata.

Cómo citar este artículo:

Ferreira, A. M. (2024). Modo(s) de existencia de la danza. *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45506>

Coleccionismo y alegoría en el teatro de Mauricio Kartun y Ricardo Bartís

Collecting and allegory in the theater by Mauricio Kartun and Ricardo Bartís

Sandra Ferreyra

Universidad Nacional de General Sarmiento
Buenos Aires, Argentina
sferreyra@campus.ungs.edu.ar

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/2b83462a7>

Resumen

Tomando como punto de partida las figuras benjaminianas del coleccionista y del alegorista, el presente artículo analiza comparativamente los modos de producción de dos figuras destacadas del teatro argentino actual: Mauricio Kartun y Ricardo Bartís. Este análisis se centra en la manera en que cada uno de estos artistas se relaciona con la historia de la cultura argentina a partir de la incorporación de objetos en desuso, maquinarias obsoletas, imágenes anticuadas. Sostenemos que mientras que Kartun trabaja como el coleccionista en el rescate de tesoros de nuestra cultura, especialmente de la cultura popular, Bartís opera como el alegorista que exhibe los objetos en lo que estos tienen de transitorios y fallidos, porque es ahí donde reside su potencia expresiva, su transfiguración en lenguaje.

Palabras clave

coleccionismo, alegoría, teatro argentino, restos culturales.

Abstract

Taking as a starting point the Benjaminian figures of the collector and the allegorist, this article comparatively analyzes the modes of production of two leading figures in current Argentine theater: Mauricio Kartun and Ricardo Bartís. This analysis focuses on the way each of these artists relates to the history of Argentine culture through the incorporation of disused objects, obsolete machinery, and outdated images. We maintain that while Kartun works as the collector in the rescue of treasures of our culture, especially of popular culture, Bartís operates as the allegorist who exhibits the objects in which these have transitory and failed objects, because that is where his expressive power resides, its transfiguration into language.

Key words

collecting, allegory, Argentine theater, cultural remains.

Al gran coleccionista lo conmueven de un modo enteramente originario la confusión y la dispersión en que se encuentran las cosas en el mundo. Este mismo espectáculo fue lo que tanto ocupó a los hombres del Barroco; en particular, la imagen del mundo del alegórico no se explica sin el impacto turbador de este espectáculo. El alegórico constituye, por decirlo así, el polo opuesto del coleccionista. Ha renunciado a iluminar las cosas mediante la investigación de lo que le es afín o les pertenezca. Las desprende de su entorno, dejando desde el principio a su melancolía iluminar su significado. El coleccionista, por contra, junta lo que encaja entre sí; puede de este modo llegar a una enseñanza sobre las cosas mediante sus afinidades o mediante su sucesión en el tiempo. No por ello deja de haber en el fondo de todo alegórico un coleccionista, y en el fondo de todo coleccionista un alegórico, siendo esto más importante que todo lo que les separa (Benjamin, 2013, p. 229).

En esta cita fundamental sobre el entrecruzamiento dialéctico de las figuras del coleccionista y el alegorista¹ en el pensamiento benjaminiano, encontramos una clave posible para estudiar las indagaciones que la escena teatral de los noventa hace de la historia cultural argentina. Algunos artistas empiezan a manifestar por aquellos años un gusto particular por los objetos en desuso, dándoles a estos un lugar protagónico en sus obras. El ejemplo más contundente de esta práctica lo encontramos en el *Periférico de Objetos*, sin embargo, también se consolida por fuera del teatro de objetos, en propuestas tan disímiles como las de Ricardo Bartís y Mauricio Kartun, cuyas producciones son referencias ineludibles para el presente del teatro en nuestro país.

Los estudios críticos remiten a la metáfora del cirujeo para referirse a algunos aspectos de la poética de ambos. En Kartun el cirujeo define su relación con la cultura popular:

La poesía de lo viejo y de lo descompuesto atraviesa todo el teatro de Kartun. Su escritura —como dramaturgo y director— es un ejercicio de serendipia, o como él lo llama, “cirujeo cultural”: Kartun posee la capacidad de descubrir tesoros donde otros sólo encuentran desperdicios, basura, materiales olvidables y despreciables (Dubatti, 2007, párr. 17).

¹ El coleccionismo y la alegoría son dos categorías fundamentales de las reflexiones benjaminianas que, como es común en el desarrollo de su pensamiento constelar, aparecen y reaparecen de manera dispersa en diferentes ensayos, unas veces como problema teórico, otras veces como referencia metodológica. Para su profundización recomiendo seguir la trayectoria de estos conceptos tomando como guía los artículos “alegoría” y “coleccionista” del libro *Conceptos de Walter Benjamin* que aparecen referidos en la bibliografía.

En Bartís, en cambio, el cirujeo describe un anti-método que consiste en mezclar lo que queda como residuo de los métodos de creación escénica:

Retomando un concepto de otro gran director argentino, Alberto Ure (a quien Bartís admira declaradamente), el director de *Postales argentinas* asume el antimétodo del cirujeo, se reconoce un director-homeless que revuelve en los tachos de basura los residuos de los métodos centrales que llegan a las remotas orillas del Río de la Plata. El suyo es un método criollo de teatrista-creador: rejunte, mezcla, superposición, heterodoxia y fusión sin voluntad de clasicidad o pureza, suma de desechos, carencia, debilidad, precariedad y malentendidos (Fukelman y Dubatti, 2011, p. 93).

En efecto, los objetos desechados por la cultura argentina son fundamentales para sus modos de producción. En el caso de Bartís podemos mencionar los retratos antiguos que adornaban las paredes del Sportivo teatral (la histórica sala de Bartís en la calle Thames que dejó de funcionar en 2021) y que luego podíamos reconocer como parte de la escenografía de las obras, a veces, con entidad de personaje. En el caso de Kartun pueden servir de ejemplo las postales fotográficas de actores y fiestas de carnaval que componen su archivo personal y que muchas veces parecen funcionar como modelos para la configuración escénica de sus espectáculos (vale pensar en los personajes de *El niño argentino* o *Terrenal*). Sin embargo, si bien ambos practican el cirujeo cultural, podemos observar que en Bartís el uso de los objetos rescatados del basurero cultural impone el carácter destructivo que remarca la confusión y la dispersión de las cosas en el mundo, carácter que Benjamin le adjudica al alegorista, mientras que en Kartun reina un carácter constructivo que afilia y organiza los elementos que encajan entre sí, como en el coleccionismo.

Para Benjamin, como se entrevisté en la cita que pusimos al inicio de este artículo, la alegoría es una forma alternativa de la colección; es la colección asumiendo el carácter destructivo que subyace a la historia de la cultura y que él resume como uno de los principios de la historia materialista: “No existe documento de la civilización que no sea a la vez documento de la barbarie” (Benjamin, 2022, p. 43). La colección y la alegoría son entonces formas que tiene el presente de relacionarse con el pasado a través de los objetos obsoletos. En manos del coleccionista los objetos son tratados en lo que tienen de trascendente

para la historia de la cultura; en manos del alegorista citan la historia de la cultura en su transitoriedad.

En sus obras Kartun apela a la permanencia de las cosas, las eleva a colección, las transforma en tesoros: su trabajo se asocia a la figura del coleccionista que busca en las afinidades entre los objetos culturales un saber, una verdad que los explique. De esta manera, la cultura popular argentina es incorporada a la dramaturgia de este autor a través de elementos que son considerados en lo que tienen de permanentes. Kartun se acerca a los objetos de la cultura en busca de “un saber poético” que viene de su condición de “elemento descompuesto”. Al no tener una función prefigurada, los objetos caducos de la modernidad pueden entrar en una nueva organización cultural en la que adquieren el valor de “un objeto precioso”:

En la medida en que uno descompone un elemento, toma de ese elemento algunas de sus partes y por lo tanto puede producir el fenómeno poético. Si yo pongo una cámara de fotos contemporánea —más allá de que no tendría que ver con la época—, genera algo que me obliga a tomarla como tal: es una cámara de fotos. En cambio, la cámara de fotos que usamos en *La Madonnita*, que compré en un cambalache hecha pedazos y que luego restauré, al no tener un carácter contemporáneo, al haber perdido su utilidad, me permite recuperar otras cosas. Por ejemplo que al moverla, baila. Hay un momento donde Hertz la mueve y yo descubro: baila. Baila porque yo puedo descomponerla en su función. Puedo decir que no es una cámara. Es un objeto anacrónico que ya no tiene otra función que la de ser, en este caso, un objeto poético. Yo trabajo mucho con esto, el objeto en descomposición. La búsqueda de un carácter especial en un objeto que ha perdido todo valor. (...) Yo siempre he trabajado un poco con ese mismo concepto: un viejo objeto que ya ha perdido su función se transforma —en la medida en que uno puede descubrir ese otro valor— en un objeto precioso (Kartun en Dubatti, 2007, párr. 17).

En efecto, la transmutación que describe Kartun del objeto inútil en objeto poético, en objeto precioso, se parece bastante a la operación que Benjamin le asigna al coleccionista:

Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es

diametralmente opuesta a la utilidad, y figura bajo la extraña categoría de la compleción. ¿Qué es esta “compleción”? Es el grandioso intento de superar la completa irracionalidad de su mera presencia integrándolo en un nuevo sistema histórico creado particularmente: la colección. Y para el verdadero coleccionista cada cosa en particular se convierte en una enciclopedia que contiene toda la ciencia de la época, del paisaje, de la industria, del propietario de quien proviene. La fascinación más profunda del coleccionista consiste en encerrar el objeto individual en un círculo mágico, congelándose este mientras le atraviesa un último escalofrío (el escalofrío de ser adquirido). Todo lo recordado, pensado y sabido se convierte en zócalo, marco, pedestal, precinto de su posesión. (...) Coleccionar es una forma de recordar mediante la praxis y, de entre las manifestaciones profanas de la “cercanía”, la más concluyente. Por lo tanto, en cierto modo el más pequeño acto de reflexión política hace época en el comercio de antigüedades. Estamos construyendo aquí un despertador que sacude el kitsch del siglo pasado, llamándolo “a reunión” (Benjamin, 2013, p. 223).

Es este el valor que adquieren algunos componentes de la cultura popular en *Como un puñal en las carnes* (1996), *Desde la lona* (1997) y *Rápido nocturno, aire de foxtrot* (1998): la piletta Pelopincho, en la primera; el colectivo, en la segunda; el cerebro mágico, en la tercera. Se trata, en efecto, de cosas a partir de las cuales los personajes, “apelando a lo que se tiene a mano”, crean un orden alternativo. Así, Chapita, el “loco” de *Rápido nocturno, aire de foxtrot*, aprovecha los conocimientos que memoriza de las preguntas y respuestas del juego El cerebro mágico para alcanzar su objetivo de conquistar a Norma. En este sentido, ese objeto adquiere valor en tanto se lo inserta en un orden nuevo que lo redime culturalmente: “Se trataría entonces de buscar en nuestro pasado artefactos culturales despreciados por la modernidad (una modernidad en crisis) para construir con ellos una cultura propia y resistente tanto al neoliberalismo imperante como a las formas teatrales ‘posmodernas’ a él asociadas” (Rodríguez, 2004, p. 92).

Kartun saca los objetos culturales “despreciados por la modernidad” de su entorno funcional y los somete al orden poético que él les crea. Ese orden poético, como muy bien señala la crítica, se encuentra atravesado por una estética nacional y popular que concibe al teatro como la expresión de la identidad histórica, social y cultural de la Argentina. Así, los objetos que recupera del “basurero” de la cultura popular son exhibidos en la vitrina escénica como pequeños tesoros en los que se esconde “la verdadera identidad nacional”. Este es el valor que Kartun les otorga a estos objetos cuando los despoja de su valor de uso y los exhibe en una

organización que coincide con “la historia estética y existencial de nuestro pueblo” (Pellettieri, 2001, pp. 339-340).

En su modo de relacionarse con los objetos, Kartun apela a la identidad entre la conciencia reflexiva y el objeto, a la ubicación de este último en una totalidad —en este caso “la cultura popular”— y en un devenir causal que lo destaque respecto de la lógica dominante. De acuerdo con esta concepción, Kartun reconoce la cultura popular en las huellas que esta deja en el interior de la cultura nacional; “habitar significa dejar huellas”, dice Benjamin, y Kartun reconstruye en sus obras el “habitar la cultura nacional” que, según él, les correspondería a las clases populares.

La operación estético-ideológica de Kartun es inversa a la de Bartís. Mientras que el primero reconstruye a partir de los objetos culturales una totalidad recuperable en cuanto una nueva organización, el segundo exhibe esos objetos en su condición de restos fragmentarios de una totalidad inexistente. La conocida distinción que hace Benjamin del símbolo y de la alegoría² nos permite, entonces, analizar el modo en que este último apela a la potencia expresiva de la “existencia corrompida” que constituyen las producciones culturales caducas. En un gesto alegórico las transfigura no en tesoros, al estilo de Kartun, sino en *materia fracasada*:³

La Argentina, país en extinción. Si habláramos en términos teatrales, es una representación de aquello que alguna vez fue. Si definiéramos la idea de la libertad como la posibilidad de adueñarnos o de ser soberanos de nuestro cuerpo, el cuerpo social, la idea de una nación, de un país sería aquello que otorgaría esa noción primaria de libertad. Esta noción está totalmente arrasada en mi país. El liberalismo, el poder económico dominante, utilizó la dictadura y la idea del terror del cuerpo social para poder después naturalizar las modalidades económicas contemporáneas. Esto es: el dominio de la muerte, la idea de la

2 La relación entre el símbolo y la alegoría puede ser definida incisiva y esquemáticamente bajo la luz de la decisiva categoría de tiempo, cuya incorporación en este terreno de la semiótica es el gran descubrimiento romántico de estos pensadores. Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se abre ante los ojos del espectador como un paisaje primigenio petrificado. La historia en todo lo que tiene de doloroso y fallido se estampa en un rostro; no, más bien en una calavera (Benjamin, 2012, p. 208).

3 La alegoría, conceptualizada por Benjamin, revela un modo de expresión, presente en el *trauerspiel* alemán y en la lírica de Baudelaire, en el que los materiales de la cultura son asimilados en la forma artística como lo temporalmente condicionado (Linder, 2014, p. 24).

destrucción sistemática de los valores, etc. en ese contexto nosotros producimos teatro (Bartís, 2003, p. 147).

De pensar la Argentina de fines de los ochenta como la representación de aquello que alguna vez fue surge una imagen muy poderosa en torno a *Postales argentinas*: para los artistas que la hicieron, la obra hablaba de la muerte de la Argentina (Bartís, 2003, p. 37). Esta afirmación hizo que el espectáculo fuera equívocamente leído como una metáfora del contexto social y político en el que se encontraba el país a finales de los años ochenta.

Fukelman y Dubatti (2011, p. 97) sitúan el espectáculo del Sportivo teatral en el llamado teatro de la postdictadura, proponiéndolo como un ejemplo más de producción poética de resistencia y resiliencia; sin embargo, la línea en la que esta obra se inscribe no piensa la muerte como el mecanismo catártico de exorcismo o conjuro, como proponen estos críticos. Por el contrario, la obra bartisiana se acerca a la muerte desde la percepción de la vida como lo efímero, como lo discontinuo; por eso, este teatro “parecería contener, al mismo tiempo que la seriedad de la muerte, su mueca ridícula, su propio patetismo, su ingenuidad” (Bartís, 2003, p. 116). La muerte de la Argentina, sobre la que las obras bartisianas vuelven una y otra vez, es la percepción de la historia de nuestro país como fracaso y va en contra de la idea de “autoafirmación como comunidad de sentido y de destino” (Fukelman y Dubatti, 2011, p. 97). En *Postales argentinas*, y de modo sostenido en toda la producción teatral de Bartís, los personajes caminan entre ruinas y esa es la única condición de existencia que obstinadamente señalan como productiva⁴. *Postales argentinas*, *El corte*, *El pecado que no se puede nombrar* no son obras que miran al futuro, sino que buscan en el pasado su punto de afirmación. Contraponen a las lógicas referencial y ética, desde las que se podría evocar “simbólicamente la experiencia demoledora de la dictadura” y anticipar “la degradación histórica de los años noventa” (Fukelman y Dubatti, 2011, p. 97), otra lógica, la estética, que reconfigura artísticamente la caída constante de un país apelando a los restos mortificados de su cultura.

4 En efecto, este artista busca el sentido de la historia y la cultura argentinas en sus ruinas: despedaza los textos y las cosas, destruye la apariencia de belleza y encuentra en el cadáver el emblema de la existencia argentina, pensemos especialmente en el final de *El corte*: “Hay que guardar la carne. Desconectá”. En tanto alegorista, Bartís les da a los pedazos desmembrados, dispersos, extintos, el valor de signos capaces de expresar la *facies hippocratica*, la calavera de nuestra cultura, oculta tras las capas y capas de maquillaje con las que la denominada “posmodernidad” mantiene su apariencia “civilizada”.

Adiós Pamela, mi pequeña muchacha, mi ilusión, no haberme dado cuenta antes que te amaba... Adiós madre donde quiera que esté tu espíritu imbatible... Adiós Buenos Aires, la Reina del Plata... Buenos Aires, mi tierra querida... Adiós muchachos compañeros de mi vida... Adiós, cosas muertas... Parto hacia ti, anaranjado mar de Buenos Aires. (Hace un bollo con sus papeles, lo arroja, mima con su cuerpo la caída.) (Bartís, 2003, p. 61).

Postales argentinas inaugura lo que luego será una constante en el teatro bartisiano: la experiencia de una comunidad sin sentido y sin destino que no resiste la rigidez de la muerte, sino que, por el contrario, busca aprovecharla. Ese aprovechamiento se realiza a través de la fragmentación y el montaje de los desechos de su cultura, es decir, a través de una intuición alegórica que ve en los cuerpos, los textos y los objetos las huellas de la confusión y la transitoriedad, de la devaluación de las cualidades que otrora le daban sentido.

Hablando de sus primeras obras, Bartís una y otra vez hace referencia a la transformación que se vive en nuestro país en la estructura social de la experiencia; se refiere al *corte* que se da entre los sesenta y los noventa, y a su teatro como la percepción artística de ese cambio. Así, *El corte* (la obra) se relaciona con la cultura argentina a partir de los rasgos que Benjamin le asigna al carácter destructivo: el malentendido y la transitoriedad confiable. Desde el inicio la obra formula una oposición entre lo que se sabe y se malentiende de la cultura: entre esos polos se desarrollan las conversaciones de los dos carniceros en torno a Mabel, a la paternidad, al negocio de la carne; conversaciones en las que ni la recurrencia, ni la repetición, ni los ejercicios de memoria tienen como función entender los hechos, las situaciones, los tiempos, sino por el contrario, complicar el entendimiento, negar la narración del progreso, pararse en el punto “en el que todo se va a pique”.

Son muchas las imágenes bartisianas que expresan que “el grado de degradación en el cuerpo social es tan vasto que no se puede describir el síntoma” (Bartís, 2003, p. 142), pero hay tres que resultan particularmente significativas puesto que curiosamente coinciden con algunas de las formas alegóricas que Benjamin señala en la lírica baudelairiana: la gran ciudad como ruina —que es el trasfondo manifiesto en *Postales argentinas* pero que también aparece de manera menos explícita en el resto de las obras— y las figuras de la prostituta y el juego —vinculadas a la mercancía, al dinero y al deseo— que operan como punto de giro de *El pecado que no se puede nombrar*.

En *Postales argentinas*, la imagen de la ciudad de Buenos Aires que retratan los tangos es sometida al procedimiento destructivo y despedazador de la alegoría:

HECTOR: (*Escribiendo con un metro amarillo de ferretería sobre un pedazo de diario e intermitentemente mirando a su alrededor.*) Cuarenta y cinco años hoy, atravieso un Buenos Aires que emite sus últimos estertores. En las esquinas, las fogatas de los sobrevivientes iluminan los esqueletos rancios de mis vecinos de antaño. Hay viento y hay cenizas en el viento. Todo parece recordarme una ley de la sangre: debes escribir (...) (Bartís, 2003, p. 43).

La gran ciudad aparece como el cadáver de la industrialización, del confort, del orden social, del progreso. Los restos de las fábricas, de las viviendas y de los automóviles son los “deshechos de jactancia humana” con los que Girardi se cruza en su camino hacia el Puente de la Noria, a donde va a tirar el cuerpo de su madre. El mismo puente y el cafetín que sobrevive a su lado son “una estatua negra del pasado” y “un tenue hálito de vida”. La obra le da a la ciudad de Buenos Aires, quintaesencia de la cultura porteña, un tratamiento alegórico que la despoja de las apariencias y la exhibe destruida y en pedazos, pura materia fracasada. Es en esa extinción de las apariencias en donde el alegorista encuentra la belleza de la producción cultural: “¡Qué hermosa está Buenos Aires! ¡Negra! ¡Negra y brillante como un presagio de la muerte!”, dice Girardi antes de asumir indefectiblemente su fracaso. Aunque no se haga mención de ella, podemos adivinar la ciudad devastada como trasfondo implícito en otras obras que el Sportivo teatral produce en los noventa. En todos los espectáculos que siguen a *Postales argentinas* encontraremos una sensibilidad destructiva que extingue las apariencias transmutando el espacio público existente en ruinas. En vistas de ese “corte” histórico al que Bartís se refiere una y otra vez, los sujetos de sus obras ya no se encuentran tiernamente en sus sueños de progreso, como en las obras de Kartun, sino en las ruinas de esos sueños y a ellas se aferran.

En esta misma línea, la sociedad secreta de *El pecado que no se puede nombrar* piensa su financiamiento. Citando el proyecto del Astrólogo de *Los siete locos* de Roberto Arlt, proponen la explotación de prostíbulos que funcionen también como casas de juego. Si para Benjamin, “la prostituta es concebida por la intuición alegórica como la mercancía más perfectamente consumada” (Lindner, 2014, p. 57), no resulta extraño que los conspiradores bartisianos esperen sostener su proyecto revolucionario con el desarrollo de “la industria prostibularia”. Bartís expone al extremo la conspiración arltiana, presentando la toma del poder como el punto en

el que el varón se torna prostituta, es decir mercancía. Bartís muestra el procedimiento del “hermafroditismo síquico” como el auténtico cambio de vida que opera alguien que accede al poder, un cambio de conciencia que consiste en la anulación de la propia sexualidad, del propio deseo, del propio cuerpo por “algo que no se puede nombrar”. Es esta permutación del deseo por el poder lo que se resiste, según Bartís, desde la práctica de la actuación:

Yo tengo la idea de que la actuación tiene mucho que ver con la sexualidad. Por ejemplo: un área de equilibrio es la pelvis, tradicionalmente desechada por la actuación clásica, más atenta a los hombros, la cabeza y las manos. Desde la pelvis, en cambio, se obtiene una actuación menos agresiva y solemne, más ambigua y activa. Por otro lado, me parece que no se puede actuar sin un impulso pasional. Hay que pensarlo desde la idea de lo erótico y no tanto desde lo genital, como una metafísica del amor, del momento supremo de la sexualidad. Un tipo del barrio decía que a veces, cuando uno está abrazado a su chica, está en contacto con el mundo. Me parece entender ahora que lo que él quería decirnos era eso: que cuando entramos en contacto con el deseo, nos convertimos en portavoces de un orden superior, más noble, más profundo y auténtico (Bartís, 2003, p. 224).

El “hermafroditismo psíquico” enlaza en el proyecto de los conspiradores bartisianos dos órdenes de experiencia que aparecen dispersos en la narrativa de Arlt: la toma del poder y la ausencia de deseo.

A: Ya tenemos el dinero, busquemos las mujeres e instalemos el prostíbulo.

P: No es necesario. *Libres del cuerpo, seremos pura conciencia revolucionaria*. Nosotros seremos pupilas en el prostíbulo (Bartís, 2003, p. 203).

Sin sexualidad, sin deseo, sin cuerpo, las pupilas hermafroditas no son otra cosa que ficciones hechas a partir de restos de una feminidad soñada por los conspiradores e identificada con el poder. En el universo de *El pecado que no se puede nombrar* transformarse en pupila del prostíbulo es citar un fragmento de experiencia femenina moldeada por la cultura en torno a la relación entre el poder y el deseo.

G: Recuerdo las ochavas de las calles Arenales y Talcahuano, los cruces de Montevideo y Avda. Quintana, apeteciendo el espectáculo de esas calles magníficas en arquitectura y negadas para siempre a los desdichados. Trabajaba en una linda casa de la Avenida Alvear. A la hora de la siesta entraba a mi piecita y en vez de zurcir mi ropa, pensaba: ¿Yo seré sirvienta toda la vida? Servir, siempre servir. Sería mejor hacer la calle.

L. Es cierto. Una mujer inteligente, aunque fuera fea, si se diera a la mala vida se enriquecería y si no se enamorara de nadie podría ser la reina de una ciudad (Bartís, 2003, p. 214).

Queda claro en esta cita que el poder niega el deseo; para alcanzar el poder hay que renunciar al deseo, convertirse en mercancía humana: “si no se enamorara de nadie podría ser la reina de una ciudad”. La mirada alegórica bartisiana descubre, desde la narrativa arltiana, la relación dialéctica entre poder y deseo que se traduce en la fórmula que sirve de cierre a *El pecado que no se puede nombrar*: “Habrá que cambiarla aunque haya que quemarlos vivos a todos”.

En el teatro de Kartun entonces la cultura popular es el tesoro que el artista rescata para crearle un orden alternativo al hegemónico, pero orden al fin; en el teatro de Bartís, en cambio, los objetos rescatados de cultura argentina cargan con el deseo de los fracasados, de los marginales, de los perdidos, aun cuando este deseo se disfraza, como lo hace en los personajes arltianos, de doctrina política, de religiosidad, de avance científico para esconder su verdadera forma, que no es otra que la de la destrucción alegórica.

Bibliografía

- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel.
- Benjamin, W. (2012). *Origen del trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla.
- Benjamin, W. (2013). *El libro de los Pasaje*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2022). *El coleccionismo*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Dubatti, J. (2007). Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros. *La revista del CCC*, 1(1). Recuperado el 2023, 15 de agosto de <https://www.centrocultural.coop/revista/1/mauricio-kartun-poetica-teatral-y-construccion-relacional-con-el-mundo-y-los-otros>.
- Fukelman, M. y Dubatti, J. (2011). Postales Argentinas (1988) de Ricardo Bartís: Dramaturgia de dirección, distopía y muerte del país. *Stichomythia*, 11-12. Recuperado el 2023, 15 de agosto de https://parnaseo.uv.es/ars/stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_9.pdf.
- Kartun, M. (1999). Teatro. Tomo 2. *Cómo un puñal en las carnes. Desde la lona. Rápido Nocturno. Aire de foxtrot*. Buenos Aires: Corregidor.
- Kartun, M. (2005). *La maddonita*. Buenos Aires: Atuel.
- Linder, B. (2014). Alegoría. En M. Opitz y E. Wizisla (Comps.), *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 17-82). Buenos Aires: Las cuarenta.
- Pellettieri, O. (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. El teatro actual (1976-1998). Buenos Aires: Galerna.
- Rodríguez, M. (2004). El teatro dominante y la crisis: de los “pactos de interés” a los “pactos de deseo”. En O. Pellettieri (Ed.), *Teatro argentino y crisis* (pp. 79-99). Buenos Aires: Eudeba.

Cómo citar este artículo:

Ferreira, S. (2024). Coleccionismo y alegoría en el teatro de Mauricio Kartun y Ricardo Bartís. *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45507>

Cine documental, espacio biográfico y discurso político: Una lectura de *¿Qué queremos hacer?* de Les Jóvenes

*Documentary film, biographical space and political discourse: A reading of
¿Qué queremos hacer? by Les Jóvenes*

Nerina Filippelli

Universidad Nacional de Córdoba
Centro de Investigaciones en Periodismo
y Comunicación "Héctor Toto Schmucler"
Secretaría de Ciencia y Tecnología,
Facultad de Ciencias de la Comunicación
Córdoba, Argentina
nerifillip@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5101-0992>

Pablo Daniel Sánchez Ceci

Universidad Nacional de Córdoba
Instituto de Estudios en Comunicación,
Expresión y Tecnologías
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
Córdoba, Argentina
sanchezcecipablodaniel@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7440-1307>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/d84nv3dtc>

Resumen

El objetivo de este trabajo es presentar un análisis de la película documental *¿Qué queremos hacer?* producida por la agrupación política Les Jóvenes en el año 2021. Desde una perspectiva que articula elementos de la socio-semiótica y el análisis del discurso político elaboramos una descripción de aquellas estrategias enunciativas orientadas a la configuración de un espacio biográfico y componentes descriptivos, prescriptivos y programáticos que se presentan en el texto fílmico. Nuestra hipótesis de lectura sostiene que la identidad —entendida como un resultado de operaciones narrativas y simbólicas— de la juventud se construye en oposición a un adversario identificado con el adultocentrismo; a la vez que el daño que implica la configuración subordinada de la juventud está tematizado en torno al trauma de la pandemia y de ciertos actores económicos concentrados que se presentan como causantes de un estado de desigualdad social.

Palabras clave

cine documental, espacio biográfico, discurso político, entrevista.

Abstract

The objective of this work is to present an analysis of the documentary film *¿Que queremos hacer?* produced by the political group Les Jovenes in 2021. From a perspective that articulates elements of socio-semiotics and the analysis of political discourse, we develop a description of those enunciative strategies aimed at the configuration of a biographical space and descriptive, prescriptive and programmatic elements that are presented in the film text. Our reading hypothesis maintains that the identity—understood as a result of narrative and symbolic operations—of youth is constructed in opposition to an adversary identified with adultcentrism. At the same time, the damage implied by the subordinate configuration of youth is thematized around the trauma of the pandemic and certain concentrated economic actors who are presented as causing a state of social inequality.

Key words

documentary film, biographical space, political speech, interview.

Introducción

En el año 2019 surgió una agrupación política afín al kirchnerismo, Les Jóvenes, caracterizada por una militancia creativa en la utilización de modalidades discursivas digitales, particularmente aquellas de tipo audiovisual. En el año 2021, como respuesta a la pandemia, este colectivo produjo un documental. Como un signo de supervivencia (y convivencia), podemos pensar en cómo este discurso visual sostiene enunciados en los que “la repetición de las imágenes de trauma sugiere una necesidad de repetir lo que todavía tiene que ser asimilado por la psique individual o colectiva” (Ahmed, 2015, p. 153).

Seguimos aquí una hipótesis cultural de largo alcance acuñada por Leonor Arfuch (2002), la cual caracteriza parte de las producciones estéticas del presente como asediadas por el valor de lo biográfico, “una especie de obsesión generalizada en la escritura, las artes plásticas, el cine, el teatro y el audiovisual, hacia la expresión más inmediata de lo vivido, lo auténtico, lo testimonial” (p. 34). En esta clave de lectura nos interesa indagar en el funcionamiento del espacio biográfico a partir de un corpus compuesto por un documental reciente producido por actores militantes, explícitamente políticos, que utilizan estas retóricas culturales para disputar sentidos sobre un acontecimiento fundamental en la vida social como lo fue la pandemia.

El objetivo de este trabajo es elaborar una lectura socio-semiótica crítica del documental *¿Qué queremos hacer?*, producido por la agrupación política Les Jóvenes (2021). Para esto recurrimos a la categoría *espacio biográfico* (Arfuch, 2002) entendida como aquellos motivos estereotípicos puestos en juego para la construcción de un relato sobre la vida y la imagen de un personaje, a los fines de rastrear un modo de operación semiótica expresada en el texto fílmico que da cuenta de un cierto tipo de experiencias afectivas y sensibilidades sobre las que discurre la narración. Por otra parte, y en articulación con la categoría *espacio biográfico* propuesta por Arfuch, entendemos que este corpus constituye un discurso político (Verón, 1987) caracterizado por una serie de componentes y modalidades enunciativas orientada a la formulación de una identidad común pero también de un adversario, a través de la postulación de constataciones, explicaciones y promesas.

A partir del testimonio de adolescentes de trece localidades de Argentina, el documental presenta un tejido, un montaje para hacer foco en el caos y el ruido de la pandemia. La construcción de un diagnóstico, la posibilidad de imaginar el futuro, soportar la inmensidad de un acontecimiento que fragmenta y arrasa con todos los sentidos disponibles son operaciones

estéticas y políticas en las que el cine documental funciona como un género discursivo propicio para que este grupo de jóvenes militantes sostenga un discurso en tiempos insostenibles.

Una serie de intertextualidades atraviesan el texto fílmico. Fragmentos de ensayos de Horacio González, escenas mediáticas de la comunicación política que circularon al comienzo de la pandemia y testimonios de jóvenes con trayectorias diversas tejen este documental que avanza a través de una división interna por capítulos.

En la película los entrevistados empiezan hablando sobre cómo era su mundo antes de la pandemia. Esta configuración previa al trauma consiste en la descripción de lo cotidiano desde las voces de jóvenes de diferentes provincias, geografías, espacialidades y fondos (algunos urbanos, otros rurales). Desde el comienzo del relato, diversas biografías evidencian ciertas juventudes signadas por el disfrute, el movimiento y la socialización que se contraponen a otras vinculadas al trabajo y las tareas de cuidado.

Sin embargo, dos experiencias parecen comunes: la interrupción y la pérdida. Quizás estas sean las dos figuras afectivas sobre las que se elabora una política de la temporalidad. La película funciona como un discurso público sobre el duelo, una manera en la que un tipo particular de subjetividad —los jóvenes argentinos ante la pandemia— encuentra un lugar de enunciación para constatar una mutilación sobre la sensibilidad: los futuros perdidos o amputados ante lo inesperado de la propagación del virus.

Los efectos sobre la forma de experimentar la temporalidad durante la pandemia que son expresados por los entrevistados dan cuenta del peso central de las coordenadas temporales en la constitución de la subjetividad, entendida como un modo de vida y una percepción social. En palabras de Arfuch (2002), “el relato de una vida compromete siempre la temporalidad” (p. 24). La pandemia encarnada, por medio de metonimias visuales, en la forma de una tormenta devela la forma de producir un relato sobre la propia vida y la importancia de estos sentidos.

Otra cuestión indisociable de la pandemia es la virtualización del lazo social. Para la juventud, en particular los espacios de educación y entretenimiento fueron sostenidos a través de “encuentros remotos”. La conectividad fue uno de los modos de dar continuidad a la educación, al trabajo, a la vida. La virtualización de diversos espacios de lo social provocó una mutación profunda en las formas de estar con otros que, en el caso de algunas juventudes, aparece vinculada a la precarización, la marginalidad y las posibilidades de reconocibilidad social. El modo en que este fenómeno se pone en palabras e imágenes en el cine documental

abre un campo de reflexión sobre su politicidad y su capacidad de problematizar aspectos de la realidad social.

Si bien no es raro que los discursos sociales de nuestra época que buscan procesar un trauma colectivo consistan en el “despliegue del espacio biográfico” (Arfuch, 2002), es interesante reflexionar sobre las disputas por la construcción de un locus de enunciación disponible para un colectivo que se autodenomina “les jóvenes”. Si este documental nos dice algo de la textura sensible que hace a la experiencia social de una generación en un contexto particularmente adverso, es por que se trata de un discurso sobre la fuerza de organizarse y la sobrevida que expresa esa pregunta que indica un deseo de transformación: “¿Qué queremos hacer?”.

El discurso social argentino reciente expresa una serie de tensiones centrales en torno al sentido y el relato de la identidad joven. Por ejemplo, algunas investigaciones han relevado la importancia que tuvo la configuración de la juventud como una causa pública durante el kirchnerismo, lo que promovió adhesiones, movilización y reacciones diversas (Vázquez, 2014). Más recientemente, otras indagaciones sobre las juventudes en relación con la discursividad de las derechas emergentes en Argentina (Buonfiglio, 2018; Goldentul y Saferstein, 2020) son testimonio de la pregnancia que tiene una formación ideológica conservadora en parte de ese colectivo amplio, heteróclito y multiforme que llamamos *juventud*.

Otras autoras han trabajado diferentes matrices simbólicas de producción narrativa de identidades, identificando la presencia hegemónica de una “juventología neoliberal” (Bolis, 2015), entendida como una estetización de la juventud que despolitiza y mercantiliza estos sujetos sociales. La autora, desde una perspectiva postestructuralista de análisis político del discurso propone diferenciar dos momentos de constitución de la identidad para la investigación de juventudes. En primer lugar, un momento negativo a fin de identificar “qué opresiones denuncian, qué derechos exigen, en fin, qué demandas establecen”, y en segundo lugar, del lado positivo, la pregunta en torno a “cuáles son sus propuestas organizativas, cómo imaginan la reconstrucción y la unidad social, esto es: qué proyectos comunes formulan” (p. 14). En torno a estas dos caras complementarias de la constitución de la identidad de los jóvenes, nos interesa plantear cuál es la configuración de la demanda y el proyecto en el discurso filmico de la agrupación Les Jóvenes.

Otra dimensión más o menos privilegiada de los estudios sobre juventud recientes que serán retomados en este artículo es el vínculo entre daño y jóvenes. En este sentido, una de

las referentes del campo en argentina, Florencia Saintout (2014), se ha dedicado a explorar la representación de los jóvenes como sujetos peligrosos, por sus prácticas riesgosas, y dañados por acontecimientos traumáticos. Nuestra investigación se inscribe parcialmente en esta dimensión de la constitución de las identidades juveniles. La pandemia como tragedia colectiva afectó la constitución misma de lo social, pero en el documental que constituye nuestro corpus de análisis se tematiza particularmente la configuración del daño ocasionado y experimentado en la juventud.

Entendemos por *juventud* un signo político, es decir, un enunciado vivo y en disputa entre distintas fuerzas sociales que pugnan por su articulación y sentido legítimo (Voloshin, 1976). Como tal, la juventud es una identidad histórica, contingente, situada y abierta que se constituye a partir de operaciones discursivas.

Estrategia teórico-metodológica

La crítica cultural argentina Leonor Arfuch elabora, desde una articulación teórica de perspectivas semióticas y filosóficas, una hipótesis de largo alcance sobre la producción de subjetividades contemporáneas a partir de los cambios profundos introducidos por la postmodernidad y la globalización en la discursividad social. La reconfiguración identificada por Arfuch se presenta sintomáticamente como la “proliferación de narrativas vivenciales” y una transformación de los espacios público y privado en la que ya no son reconocibles géneros “canónicos” de las narrativas que sirvieron tradicionalmente en la construcción de un relato sobre la vida. En esta trama de desplazamientos la autora propone, a partir de una revisión crítica de autores que se encargaron de las relaciones entre discurso y vida como Lejeune, Bajtín y Ricoeur, pensar la categoría *espacio biográfico* para dar cuenta de una noción capaz de auscultar las diseminaciones de ciertos tipos de regularidades narrativas que en esta época permiten incluir lo que otrora fuera reconocido como (auto)biografías. El concepto *espacio biográfico* entonces remite tanto al modo en que “las formas discursivo-genéricas clásicas comienzan a entrecruzarse e hibridizarse” (2002, p. 12) como también a un “horizonte de inteligibilidad” central para el discurso social del presente y no solo “como una mera sumatoria de géneros ya conformados en otro lugar” (p. 18).

Por otro lado, en trabajos más recientes, Arfuch (2014) ha profundizado sus análisis sobre el espacio biográfico a partir de otros corpus visuales como la obra de Boltanski y la producción

literaria de Sebald. Estas lecturas de Arfuch expandieron los objetos de estudio a ser investigados en el horizonte del espacio biográfico. Mientras que en un momento inicial (Arfuch, 2002) se preguntó por las entrevistas, los relatos de vida, el discurso científico y el literario, a partir de indagar sobre los modos de elaboración de memorias políticas y los usos del pasado reciente en discursos estéticos, la trayectoria investigativa alumbró nuevas vertientes de indagación en los registros visuales y cinematográficos (Arfuch, 2014). Además de este desplazamiento metodológico en términos de los objetos, puede leerse un desarrollo conceptual sobre el espacio biográfico que si bien estaba en las primeras investigaciones, en las más recientes es central; nos referimos aquí al rol del trauma en los relatos sobre la propia vida. En este sentido, la autora destaca que el espacio biográfico tiene “un valor memorial que trae al presente narrativo la rememoración de un pasado, con su carga simbólica y a menudo traumática para la experiencia individual y/o colectiva” (Arfuch, 2014, p. 24). Esta noción será central en nuestro análisis para abordar la dimensión traumática de la pandemia en los relatos de los jóvenes entrevistados en el documental *¿Qué queremos hacer?*.

En este sentido es que Arfuch rastrea cómo en géneros discursivos en los que el valor testimonial o íntimo era marginal o periférico, como la entrevista de circulación mediática o informativa y el discurso científico, el espacio biográfico empieza a ocupar un lugar central en la elaboración de vidas públicas o íntimas. La metodología de lectura de Arfuch (2002) no explora reglas universales, sino la identificación de “tendencias y regularidades, cuya primacía las hace susceptibles de caracterizar un cierto escenario cultural” (p. 50).

Para el análisis que nos proponemos elaborar, resulta fundamental ponderar un presupuesto central de la categoría *espacio biográfico*: “todo relato de la experiencia es, en un punto, colectiva/o, expresión de una época, de un grupo, de una generación, de una clase, de una narrativa común de identidad” (p. 79). Dado que el corpus fílmico de nuestro trabajo tiene una gravedad central en torno al tópico de la “juventud” como identidad colectiva, cultural y narrativa, nos interesa partir del presupuesto del dialogismo bajtiniano que evoca el trabajo de Arfuch. Con esto queremos decir que partimos de la noción de que todo discurso a la vez que emerge como respuesta a un enunciado previo, se dirige a otro futuro. Ningún enunciador habla en el vacío o por primera vez, sino que distintas voces dialogan —de manera amena o conflictiva— en la trama del discurso social. Aunque el documental de Les Jóvenes enfatice en la experiencia individual de algunos personajes que hablan en primera persona sobre relatos particulares que les son propios, estos tienen que tomarse en diálogo con los otros enunciados y voces que forman parte de una urdimbre interdiscursiva en virtud del dialogismo que es

estructural de la vida social del lenguaje. No es que la voz de un solo joven represente a toda una generación, pero sí colabora en la disputa por la narrativa común de esa identidad.

Por otro lado, es central para nuestro análisis aclarar algunos puntos sobre las particularidades narrativas de *¿Qué queremos hacer?*. Si bien el documental incluye diferentes elementos como el material de archivo que elabora una cierta imagen del presente y cómo sucedió el pasado para llegar al tiempo de las entrevistas, el registro de rituales o prácticas artísticas por parte de la juventud, o la intervención de discursos intelectuales como voces autorizadas para elaborar un diagnóstico del presente, el recurso de las entrevistas a jóvenes de distintos contextos geográficos, culturales y de clase se impone como nodal entre las estrategias narrativas de este texto filmico. Es por esto que cabe remitirse a la conceptualización de Arfuch (2002) sobre la entrevista mediática como espacio biográfico, es decir, como un tipo discursivo caracterizado por la ubicuidad, la cualidad veridictiva, la escenificación del dialogismo y la subjetividad. Para la autora, el género de la entrevista, entre los diversos registros de la experiencia vivencial tiene un lugar primordial en la comunicación mediática del presente. Quizás su lugar central en el sistema de la discursividad informativa y mediática se deba a que “condensa admirablemente los ‘tonos’ de la época: la compulsión de realidad, la autenticidad, lo “directo”, la presencia” (p. 23). En la entrevista hay una voz que despliega aquello que constituye el devenir de su vida cotidiana y las misceláneas superficiales de los acontecimientos más intrascendentes, a la vez que también puede revelar la interioridad emocional profunda que se asocia a su experiencia biográfica; si bien no puede decirse que ofrezca la verdad, la vida narrada en primera persona en este género acerca su verdad. Los relatos de vida que emergen de las entrevistas incrustadas en la narrativa de *¿Qué queremos hacer?* pueden ser analizados en función de espacios, temporalidades o experiencias evocados lingüística o icónicamente, es decir, tanto por lo que los entrevistados dicen como por la puesta en escena y el montaje de las imágenes.

No es menor destacar que pensamos a este documental, por su autoría colectiva, como un discurso sobre los jóvenes, desde los jóvenes mismos. Es decir nuestro análisis es sobre una discursividad que se reconoce con el objeto del cual habla. Esto difiere de otras investigaciones que indagan la forma en que la juventud o una parte específica de ella aparece representada por el discurso informativo-mediático hegemónico (Boito y Espoz Dalmasso, 2018), es decir un análisis de relatos sobre la juventud desde una posición de enunciación que no se reconoce como parte ella. Esto reviste una importancia metodológica fundamental para situar las características del corpus y el tipo de relaciones interdiscursivas que presupone a nivel enunciativo.

En el documental que analizamos, la experiencia vivida de los jóvenes, que en el capitalismo tardío se ha instituido de una densidad simbólica y política preponderante, aparece atravesada por “valores biográficos” (la experiencia de la pandemia, el cambio climático y la mediatización de la vida cotidiana) que conmueven los afectos de los personajes entrevistados a la vez que los enfrentan a ciertos paradigmas ideológicos y culturales: el adultocentrismo y otros adversarios o sujetos que encarnan las causas profundas de su malestar o asedio constante de exigencias del mundo social presente y porvenir. A pesar de las fisuras y los hiatos inconmensurables entre los distintos jóvenes que toman la voz en el documental, podemos encontrar una serie de tendencias y regularidades que buscamos rastrear y describir. Esto sucede en parte porque el marco general que tiene el texto fílmico pertenece a un tipo de enunciación particular: el discurso político.

En lo que sigue, damos cuenta de una serie de categorías intermedias deudoras del marco teórico presentado que nos permiten un abordaje empírico sobre la significación. En el marco de las indagaciones que habilita la noción *espacio biográfico* (Arfuch, 2002, 2014) y situándonos en el campo del análisis del discurso político, en el plano de la enunciación, son los desarrollos de Eliseo Verón (1987) y de este autor en conjunto con Silvia Sigal (2014) los que brindan una serie de categorías que nos permitirá establecer el abordaje de las operaciones significantes que se ponen en juego en el documental. Es preciso aclarar que en esta mirada discursiva hablar de *enunciadores* no designa a sujetos concretos, sino a las operaciones discursivas a partir de las cuales “se construye la imagen de quien habla” (p. 23) en el discurso y en este caso la configuración de un colectivo de identificación, un “nosotros” identificable a partir de diversos actos de enunciación.

Tal como sostiene Verón (1987), el campo discursivo de lo político implica una lucha entre enunciadores que activa la dimensión polémica de la discursividad y en este marco se modeliza la figura de un adversario, la cual supone “que existen otros actos de enunciación, reales o posibles, opuestos al propio” (p. 16). Siguiendo al autor, todo acto de enunciación define un “sí mismo” y está habitado por la figura del “otro”. En este sentido, es que se puede hablar de operaciones discursivas de destinación que implican un desdoblamiento ya que el acto de enunciación configura un “otro negativo”, el adversario en el que opera la inversión de la creencia (todo lo que sea positivo para el enunciador será negativo para el adversario y viceversa).

En el devenir enunciativo, también se configura el otro positivo, el *prodestinatario*, aquel que participa de las mismas creencias y valores que el enunciador y se configura en un “colectivo

de identificación” a partir del “nosotros inclusivo”. Desde esta posición se va a construir el colectivo de identificación de los jóvenes.

El enunciador entra en relación con sus destinatarios a través de una serie de entidades y componentes. A la relación entre enunciador y prodestinatario corresponde, como dijimos, el colectivo de identificación que toma la forma de un “nosotros” que configura una identidad, en este caso “Les Jóvenes”, y una función de refuerzo de ese lazo en la apelación a valores compartidos y creencias comunes; y tendrá un sentido de frontera, excluyente cuando se trate del adversario configurado en un “ellos”.

La discursividad siempre está habitada por un “sí mismo” y un “otro” (los destinatarios) que entran en relación a través de entidades discursivas. Cuando se instauran figuras como “trabajadores” o “argentinos” hablaremos de entidades enumerables. El mayor nivel de abstracción a la hora de establecer un vínculo y una posición de enunciación se modeliza en entidades como los metacolectivos singulares que son centrales en el discurso político. Así, en nominaciones como “el país”, “el Estado”, “el pueblo”, “el mundo” encontraremos modalidades a partir de las cuales se asume una posición de enunciación en el campo político. Por último, existen ciertas zonas discursivas donde estas figuras se traman con lo que Verón (1987) llama componentes que articulan el enunciado con la enunciación. Tomaremos algunos de ellos para establecer una lectura del dispositivo de enunciación en el documental. El componente descriptivo es aquella zona discursiva en la que se ejerce la constatación, un balance de situación que implica una lectura del pasado y del presente en el que el enunciador aparece como intérprete privilegiado de la realidad en el orden del saber. Aquí “Les jóvenes” establecen la configuración del daño y la explicitación del trauma estableciendo inéditas fronteras entre pasado/presente en contextos de crisis sanitaria, social y subjetiva. Un segundo componente que interesa analizar es el programático, aquel que toma a su cargo “los pesos del fantasma de futuro” (p. 22); allí se proyecta la promesa y el futuro como potencia y posibilidad donde el enunciador promete, se compromete. Este componente es singular en esta discursividad en la que la dimensión del futuro aparece como lugar privilegiado de deseo de cambio y transformación a partir de la juventud como potencia protagónica.

Así, en diversos actos de enunciación se despliega la figura de un “nosotros”, “les jóvenes”, la construcción de una identidad, a la vez que se configuran diversos destinatarios que establecen relaciones por medio de entidades y se traman en diversos componentes “a través de

constataciones, explicaciones, prescripciones y promesas” (p. 23) a la hora de plantear lecturas sobre el presente, el pasado y proyectar la posibilidad de agencia en tiempo futuro.

Por último, en este trabajo, el foco no estará puesto en cómo ciertos actores políticos definen la juventud, ya que en esta producción se caracterizan por ser “Les jóvenes” el sujeto privilegiado de enunciación que se configura como identidad a la vez que entra en disputa por los sentidos posibles de “ser joven” en la Argentina en contexto de pandemia.

Resultados

En términos generales los resultados del análisis de la enunciación política de este documental social-militante nos permiten identificar al menos tres motivos que aparecen como recurrentes en las entrevistas a jóvenes que traman la narrativa general del producto. En primer lugar se evidencia una gran oposición isotópica entre un conjunto de significantes asociados a la tecnología, la virtualización, los algoritmos y las grandes empresas internacionales vinculadas a las redes sociales enfrentado a otro campo semántico asociado a la naturaleza, el clima, la tierra, el ambiente. Un segundo motivo se encuentra en las formas abstractas de configuración de la contradestinyación, es decir, la presentación y caracterización de un enemigo al que se responsabiliza por el daño que sufre la juventud. Por último, a partir del componente descriptivo que caracteriza la situación postpandemia de los entrevistados se encuentra, en la “desigualdad” y la crisis económica, el suelo de la identidad de los jóvenes, como aquellos sujetos que padecen un daño cometido por generaciones pasadas que imposibilita que la juventud actual tenga un programa o visión de futuro.

El espacio en el que se inscriben estas vidas jóvenes, el lugar de enunciación, la escenografía de estas entrevistas es muchas veces presentada en un plano general que deja ver la profundidad de campo y una diversidad de elementos paisajísticos de la vida narrada por el entrevistado. Los jóvenes hablan en espacios civiles y públicos como una plaza, pero también en los alrededores de sus casas, en un patio y espacios de producción y de trabajo vinculados a la agroecología. El espacio biográfico de las entrevistas aparece en el discurso filmico en el recurso de los exteriores, sea en un contexto rural o urbano, público o privado, la intimidad y el relato de la propia vida ocurre fuera del hogar, permitiendo ver la distancia, el clima, “la naturaleza”. La estética agorafílica de la recurrencia de los exteriores para mostrar las entrevistas, nos presenta un espacio biográfico que no es del todo íntimo. Pero tampoco es completamente

público, impersonalizado o artificializado. Estos son jóvenes que viven y relatan su cotidianidad fuera del hogar y de las instituciones. No están encarcelados o aislados. Al margen de nuestra interpretación en torno al espacio biográfico, es importante destacar que este documental se rodó durante las restricciones de distanciamiento social aplicadas durante la pandemia. Es posible que los efectos de estas condiciones de producción hayan afectado a la realización y los usos del espacio. Sin embargo, eso no desautoriza nuestra interpretación acerca de que las entrevistas en exteriores colaboran en la figuración de un espacio biográfico que une tiempo, espacio y afecto en torno a la valoración positiva de la naturaleza y la libertad como objetos de deseo a la vez que destaca el carácter público y político de la identidad joven.

Uno de los componentes que se modelizan en esta discursividad es el diagnóstico. Como zona discursiva articula el nivel del enunciado con el de la enunciación. Aquí, en particular, se ejerce una constatación, una suerte de balance que plantea un estado de situación. En los siguientes fragmentos se evalúa el presente, el pasado y el enunciador se modeliza como fuente privilegiada de inteligibilidad. El componente descriptivo, al que también llamaremos diagnóstico, se modeliza en esta discursividad vinculado a una serie de temáticas (la instantaneidad, la falta de tiempo para el encuentro, la tecnología, la naturaleza, la desigualdad, la proyección futura). La actualidad se vivencia como una época de velocidad voraz que modifica, al ritmo obligado de la virtualización, los modos de relacionarnos:

232

...parece que no hay tiempo para nada ahora es como ¡pa!, ¡pa!, ¡pa! si, si, ¡¡dale!! El tiempo es oro.

uno cuando no tiene tiempo produce, pero cuando tiene tiempo acompaña, ¿no? Busca estar acompañado también.

esta post-postmodernidad en la que vivimos, que todo es instantáneo, que todo es en un click, es la ley y la trampa... hace falta... encontrarte conmigo, encontrate con lo que me pasa a mí, me encuentro con lo que te pasa a vos a ver qué hacemos (Les Jóvenes, 2021).

Hay un diagnóstico que escenifica una pérdida en esta modalidad de las relaciones sociales. En contexto de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) las redes son condición para el encuentro y a la vez otro registro de existencia que se impone y profundiza. En el espacio

biográfico se materializa la idea de que hay algo de lo humano que se pierde en estas otras posibilidades de encuentro, y con ello también la capacidad de sorpresa:

con todo esto de las pantallas y justamente encontrarnos solamente por el celular o por una compu, se perdió.

me aburre un poco que todo el tiempo vemos lo que hacen las personas, viste, todo el tiempo estamos viendo qué hace la persona, con quién está, dónde está. Y porque es algo medio impuesto que veamos las cosas que hacen las demás personas, no es que realmente querramos ver qué hacen los demás pero es como que está medio impuesto que si no te quedas medio afuera o no existís (Les Jóvenes, 2021).

La falta de tiempo en una época signada por la velocidad, la no-posibilidad de encuentro en una época de bombardeo a las generaciones jóvenes a través de las redes. La nueva ecología mediática habilitó intensas interpelaciones en clave publicitaria sobre la subjetividad. El acelerado ritmo del capital también signa una relación con el entorno y con el planeta, en este caso el balance de situación se configura a través de la postulación de un *modo de vincularse con la naturaleza*. El colectivo de identificación anuda en un nosotros inclusivo a enunciador y prodestinatario (les jóvenes) para luego dar paso a la modelización del adversario como configurador de un daño:

Nosotros entendemos la tierra, los que queremos y que venimos arrastrando generaciones y generaciones, la vemos como vida como algo que tiene que regenerarse, que tiene que cumplir ciclos... No la vemos justamente como la ven las multinacionales que la ven solo como mercancía para hacer negocios para explotarla, para contaminarla, llevándose toda la plata porque ni siquiera la dejan acá en el país... *Y nos dejan desastres, nos dejan los suelos degradados, nos dejan enfermedades, nuestros jóvenes se van a otros lados*¹ (Les Jóvenes, 2021).

¹ Las itálicas en la desgrabación del documental son de lxs autorxs de este artículo en todos los fragmentos del corpus analizados.

En el componente diagnóstico, en la lectura del presente y del pasado, aparece la figura de la juventud como, de algún modo, dañada. Si bien se valora la diversidad de género, la pérdida de fuerza de ciertos mandatos y cierta idea de libertad, la juventud se configura como un espacio de la vida donde existe una falta de oportunidad:

Somos las generaciones más educadas, más preparadas y a la vez más precarizadas y vulneradas, ¿no? Hay como muchas tensiones ahí, y como controversia donde de repente tuviste todas las herramientas pero estás re limitado (Les Jóvenes, 2021).

En relación con aquellas cosas que se añora y se desea recuperar, “la capacidad de soñar”, de “sorprenderse” y de proyectarse aparecen como centrales. En este sentido el diagnóstico en torno a la situación actual de “les jóvenes” se configura como falta de oportunidad y en contraposición a un pasado (el de sus padres) en el que la idea de proyectarse hacia el futuro fue posible:

...hoy como jóvenes no sabemos qué va a pasar de acá a diez años, no sabemos si vamos a tener un laburo, no sabemos si vamos a tener una casa donde vivir.

ellos —sus padres— tenían posibilidad de ascenso social, nosotros hoy en día no lo tenemos tanto. El capital cada vez se concentra más y nosotros somos conscientes de que nuestras aspiraciones no son las mismas (Les Jóvenes, 2021).

La configuración de un daño hacia la juventud implicará, a su vez, la definición de un destinatario negativo que aparecerá como responsable y depositario de aquello que se impugna, se rechaza y se debe dejar atrás. La contradestinación refiere a la forma de construir y figurar una alteridad negativa con respecto a la propia posición de enunciación.

En este sentido, es relevante indagar en la forma en que este “otro negativo” es nominado o tematizado, en vinculación a qué entidades o colectivos se lo hace presente en el discurso, cuáles son sus programas y responsabilidades, cuáles son sus elementos amenazantes o riesgosos, qué tipo de daño ha hecho o es capaz de producir en el futuro. Esta dimensión polémica es central

en el discurso político, no solo porque marca su especificidad, sino también porque es desde donde se construye una identidad positiva, una primera persona que se opone al enemigo.

En nuestro caso, la contradestinyación en los testimonios enhebrados por el documental se encuentra en distintas figuras; entre ellas, y con un rol central, la tecnología y todo un campo semántico que se refiere a ella. Así las tecnologías vinculadas a la comunicación y la información aparecen como causa de un profundo malestar en la juventud con efectos psíquicos o mentales, pero también sociales:

un poco te hace olvidar, un poco te hace borrar cosas. Es muy lógico que los algoritmos quieran hacer eso porque si olvidamos de dónde venimos no necesitamos saber hacia dónde vamos. No necesitamos disputar nada porque no hay raíz (Les Jóvenes, 2021).

Los “algoritmos” son presentados como aquella entidad del imaginario político que tiene una intención clara de despolitizar o fragmentar lo social. Por otro lado, cuando se habla específicamente de la dinámica social de internet, un joven dice: “Las redes son una mentira. Capaz subís una historia sonriendo y la gente piensa que estás feliz”. Estas tecnologías, aparecen así como única posibilidad de encuentro en contexto de ASPO a la vez que como promotoras del olvido y la falsedad. No es menor destacar que en estos fragmentos las figuras de las “redes” o los “algoritmos” son personificadas, es decir se les atribuye volición, agencia, deseos o características propias de seres animados. La prosopopeya como figura retórica, que presenta a las tecnologías como productoras de falsedades y enemigas de la juventud y la sociedad, es una estrategia discursiva que tiende a la abstracción de la contradestinyación, es decir no es un discurso que suponga un enemigo individual y concreto.

Por otro lado, esta tendencia a la abstracción aparece frente a otras figuras adversarias que no refieren a la tecnología, pero sí están opuestas a la “naturaleza”. Por ejemplo, cuando un joven dice: “a la minería en Chubut le pone freno la comunidad, a la minería en Mendoza le pone freno la comunidad no el Estado”. Este fragmento además de presentar cierta tendencia a la contradestinyación abstracta es particularmente elocuente para ver cómo al adversario se le opone un tipo de agente político: “la comunidad”. “Les Jóvenes”, como agrupación política, se va a presentar más cercana a colectivos de identificación como “la comunidad” que a otros marcados políticamente como partidos o el Estado. Encontramos una reiteración del motivo de la abstracción y la promoción del olvido llevado a un grado máximo en una entrevista en la

que se declara que: “el capitalismo hace esto, nos quiere hacer olvidar de nuestros orígenes, de nuestro trabajo, de nuestra cultura, de nuestros saberes. Nos quiere borrar la memoria”.

También en la lógica de la contradestinyación abstracta o metafórica, además de las redes y el capitalismo, aparece una figura de adversario que encarna la completa inversión de la identidad de los jóvenes desde la que se habla en este texto fílmico: “el adultocentrismo siempre está ahí como ‘bueno, a los jóvenes no les importa nada’ y es mentira, yo creo que nos importa todo demasiado”. El adultocentrismo aparece, así como un enemigo omnipresente y capilar que coarta la agencia política de los jóvenes. Otras menciones a esta figura como adjetivo o carácter, y no como sustantivo o agente, aparecen para caracterizar grandes entidades del imaginario político como la sociedad (“tenemos una sociedad muy adultocéntrica”) o la Argentina (“lo que pasa en la actualidad en la Argentina es que estamos sesgados por una mirada adultocéntrica en función a cómo comprendemos los deseos de las juventudes”).

Discusión

236

Nos propusimos en este trabajo exponer un análisis sobre las estrategias enunciativas a partir de las cuales se construye la identidad de “los jóvenes” en la película *¿Qué queremos hacer?*, a la cual consideramos un documental socio-militante y por lo tanto un discurso político atravesado por una dimensión adversarial y componentes descriptivos y programáticos.

La categoría de espacio biográfico nos permitió observar cómo en un conjunto de enunciados autorreferenciales se configuró también una identidad colectiva. A pesar de la diversidad de trayectos vitales de los jóvenes entrevistados, el documental remite con coherencia e insistencia a los exteriores como escena de la enunciación biográfica. Ese decir sobre el yo en el espacio compartido con otros funciona como punto común para la elaboración de la identidad que el documental disputa en torno a lo que significa la juventud y los modelos afectivos o actitudinales que se pueden esperar de ella.

En los últimos años se habla sobre la resistencia de las juventudes a involucrarse en la política tradicional en paralelo al ascenso de las fuerzas políticas libertarias, conservadoras o derechas alternativas que aparecen como rebeldes, novedosas y seductoras. Descreemos de que la juventud se haya girado a la derecha. En todo caso, los giros de lo social son complejos y exponen una nervadura de relaciones simbólicas y políticas intrincadas. La juventud es un signo

político particularmente valioso en el sistema democrático, ocupa un rol central en nuestros imaginarios sociales, encarna una promesa de futuro y una responsabilidad con respecto al presente. El documental de Les Jóvenes surge en los mismos años en los que en el espectro político contrario empieza a gestarse la identidad de los libertarios y la reorganización de la derecha argentina postmacrista, en la que aparece la figura de Javier Milei. No puede negarse que en ambos polos del nuevo clivaje político que parece emerger en el país, la juventud tiene un lugar de enunciación y destinación central. En una dimensión preponderante, los discursos políticos son producidos por y para los jóvenes o, al menos, por esa entidad del imaginario social que no existe hasta su constitución por operaciones de producción simbólica de las que forma parte un conjunto de textos como el documental del cual trata este artículo. Este panorama deja abierta a investigaciones posteriores la pregunta por los devenires en disputa que puede asumir el significante joven en los lenguajes políticos de nuestra cultura visual.

Bibliografía

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: UNAM.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (2014). *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtin, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Boito, M. E. y Espoz Dalmaso, M. B. (2018). Formas discursivas contemporáneas de juventud y sus límites: la construcción mediática de jóvenes de las clases subalternas en Córdoba, Argentina (2014). *Revista Cronos*, 18(1), pp. 47-67. <https://doi.org/10.21680/1982-5560.2017v18n1ID13956>.
- Bolis, J. (2015). Jóvenes, política y cambio social: potencialidades epistemológicas del posestructuralismo para estudiar los sujetos políticos y la subversión del sentido. Algunas críticas a la juventología neoliberal. *Revista Argentina De Estudios De Juventud*, 9, pp. 21-36. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/revistadejuventud/article/view/2969>.
- Buonfiglio, Y. (2018). Juventudes y discurso político en la Argentina tras el giro a la derecha. Notas sobre el cambio. *Revista Argentina De Estudios De Juventud*, 12. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/revistadejuventud/article/view/5126>.
- Goldentul, A. y Saferstein, E. (2020). Los jóvenes lectores de la derecha argentina. Un acercamiento etnográfico a los seguidores de Agustín Laje y Nicolás Márquez. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, 112. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi112.4095>.
- Saintout, F. J. (2014). La juventud y el daño en la Argentina. *Andamios*, 11(24), pp. 313-327. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62832750015>.
- Sigal, S. y Verón, E. (2014). *Perón o muerte: los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Editorial Eudeba.

Vázquez, M. (2014). En torno a la construcción de la juventud como causa pública durante el kirchnerismo: principios de adhesión, participación y reconocimiento. *Revista Argentina De Estudios De Juventud*, 1(7). <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/revistadejuventud/article/view/2089>.

Verón, E. (1987). La palabra adversativa. En AA. VV., *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires: Hachette.

Voloshinov, V. (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Filmografía

Les Jóvenes (2021). *¿Qué queremos hacer?* [documental]. Argentina: Les Jóvenes.

Cómo citar este artículo:

Filippelli, N. y Sánchez Ceci, P. D. (2024). Cine documental, espacio biográfico y discurso político: Una lectura de *¿Qué queremos hacer?* de Les Jóvenes. *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45509>

El incontrolable cuerpo femenino. Figuras modernas en el unipersonal platense Bajo un sol de sílice

The uncontrollable female body. Modern figures in La Plata´s one-character play "Bajo un sol de sílice"

María Guimarey

Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Artes

La Plata, Argentina

mariaguimarey@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-6801-3321>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/lfj5mcrci>

Resumen

Este trabajo busca problematizar las construcciones discursivas en torno a la “mujer”, producidas en y por el unipersonal de teatro *Bajo un sol de sílice* presentado en el “Festival de la Mujer” de la Comedia Municipal de La Plata en 2017. Con este fin, se postula que es necesario desarticular las configuraciones de poder que se ocultan en el ilusorio sobreentendido de que ser “mujer” es un dato *a priori*, relativo a cierta genitalidad o anatomía. Para ello, se parte de definir al teatro como un acontecimiento que pone mundos a existir (Dubatti, 2011), que mantienen una relación de tensión con su campo de referencialidad y que están siempre generizados (Richard, 2009). Se entiende, entonces, que la práctica teatral reifica la realidad y (re)produce asunciones naturalizadas respecto de la “mujer”. A través del análisis de las operaciones político-poéticas que la obra propone, se concluye que en ella la figura moderna del “*incontrolable cuerpo femenino* otorga coherencia a la búsqueda de poder masculino” (Masiello, 1997, p. 122) y funciona como metáfora naturalista del hecho político de dominación de las mujeres.

Palabras clave

teatro platense, Festival de la Mujer, “mujer”, “cuerpo femenino”, figuras modernas.

Abstract

This work seeks to problematize the discursive constructions around «woman» produced in and by the one-character play *Bajo un sol de sílice*, presented at the “Woman's Festival” of La Plata’s Municipal Comedy in 2017. To this end, it is postulated that it is necessary to dismantle the configurations of power that are hidden in the illusory understanding that being a «woman» is an a priori fact, relative to a certain genitality or anatomy. To do this, we start by defining theater as an event that brings worlds into existence (Dubatti, 2011) that maintain a relationship of tension with their field of referentiality and that are always gendered (Richard, 2009). It is assumed, then, that theatrical practice reifies reality and (re) produces naturalized assumptions regarding «woman». Through the analysis of the political poetic operations that the play proposes, it is concluded that the modern figure of the “*uncontrollable female body* gives coherence to the search for male power” (Masiello, 1997, p. 122) and functions as a naturalistic metaphor of the political fact of women’s domination.

Key words

La Plata’s theatre, woman’s festival, “woman”, “female body”, modern figures.

Introducción¹

Entre los años 2014 y 2020, la Comedia Municipal de La Plata organizó el “Festival de la Mujer”, en las salas A y B del Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha. Durante el mes de marzo de esos años, este festival ofreció una programación que incluía obras de teatro y danza del circuito independiente de la ciudad.² Por esos años, se dio un álgido período en la ciudad de organización de eventos de distinta índole que invocaban al colectivo de mujeres para reivindicar ciertos espacios o modos de hacer. Entre estos se encuentran, por ejemplo, la muestra *Mujeres con Memoria*, organizada por el Museo Municipal de Arte (MUMART)³ en 2011, el ciclo *La semana de la mujer en el cine*, organizado en 2018 también en el Pasaje Dardo Rocha (Infoplatense, 2018), la primera edición del movimiento conocido como *Ni una menos*,⁴ que tuvo lugar en 2015 y el *Encuentro Internacional de Mujeres*, del cual La Plata fue sede por primera vez en 2019. No obstante, definir un festival de teatro invocando una condición de género (*de la Mujer*) anticipa, a través de las expectativas que genera, lo que se puede encontrar allí y también lo que no. Esta práctica de delimitación de un conjunto de obras teatrales supone la asignación por contigüidad de una serie de características estéticas (o de poéticas) que serían compartidas, estableciendo, además, una frontera con un exterior de todo aquello que *no sería* eso. Ahora bien, ¿cuál es o qué define a esa “mujer” a la cual el Festival hacía referencia en su denominación? Es interesante señalar que el reglamento de la convocatoria no explicitaba este concepto, que era definitorio para poder participar⁵, habilitando así un espectro amplio aunque

- 1 El presente trabajo se enmarca en el proyecto de tesis doctoral titulado “Las mujeres y el teatro platense: marcas de género en los festivales de la «Mujer» de la Comedia Municipal de La Plata (2014-2020)”. Está dirigido por el Dr. Gustavo Radice, director del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata y financiado por una Beca Interna de Finalización de Doctorado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).
- 2 Con la única excepción de que en la edición 2015 se ofrecieron algunas obras que provenían del mismo circuito independiente, pero de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- 3 Esta muestra fue curada por Cuca Aramburú y se presentó en el mes de marzo de dicho año. Cabe aclarar, además, que el MUMART también se encuentra emplazado en el Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha.
- 4 “...consigna que dio nombre a un movimiento feminista surgido en Argentina en 2015, que posteriormente se expandiría a gran escala hacia varios países de Hispanoamérica y otras regiones del mundo. Es un colectivo de protesta que se opone a la violencia contra la mujer y su consecuencia más grave y visible, el feminicidio” (*Ni una menos*, 2024).
- 5 A este respecto remito al blog de Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de La Plata donde está publicado el reglamento que estuvo vigente en cada una de las ediciones aquí consideradas. Véase <https://teatropasaje.blogspot.com/2013/10/convocatoria-2014-festival-mes-de-la.html>.

inespecífico respecto de la selección de las obras. Pero suponer que sabemos desde el vamos lo que la categoría “mujer” incluye y lo que no es problemático de por sí, porque nos distancia de la oportunidad de cuestionar lo que la tradición cis/hetero/patriarcal se encargó de cristalizar al interior de esta categoría. En esta lógica, aquellas características compartidas operan sobre los supuestos que representarían al colectivo de mujeres que, a su vez, harían reconocible al Festival como *de la Mujer*. Sin embargo, si nos extrañamos del ilusorio sobreentendido de que aquello que llamamos “mujer” es un dato que está ya ahí dado por parámetros anatómicos o genitales, el término que da nombre al Festival tiene una aparente transparencia que en realidad no sería tal. La propuesta es, entonces, desocultar las configuraciones de poder que esta delimitación de conjunto (re)produjo. La categoría de “mujer” es una construcción discursiva producida por la cultura, de carácter político e histórico, que proyecta sobre la superficie de los cuerpos una falsa apariencia de verdad natural y a-histórica, por lo cual resulta válido sospechar del carácter autoevidente que se desprende del nombre del evento. Esta construcción discursiva tiene siempre un carácter contingente que es contextual y procede de un complejo proceso de significación con un fuerte carácter ideológico. Es así que produce e instituye marcos que regulan y estabilizan los sistemas de representación entendidos como válidos, y socialmente inteligibles. La práctica artística es uno de esos sistemas y, como señala Aina Pérez Fontdevila (2019), contribuye a (re)validar y a naturalizar las construcciones históricas de la “mujer” (y del “hombre”) produciendo “imágenes, modelos, representaciones y visiones normativas del mundo en el ámbito supuestamente autónomo e incluso subversivo del arte” (p. 45).

El objetivo del presente trabajo es problematizar las construcciones discursivas en torno a la “mujer” producidas en y por el unipersonal *Bajo un sol de sílice*, presentado en la edición 2017 del festival en cuestión. Teniendo en cuenta que el criterio de selección para que una obra pudiera participar era únicamente que tuviera “mujeres como protagonistas”, es posible establecer vínculos entre la categoría de “mujer” que da nombre al evento y la construcción que hace legible al personaje de *Bajo un sol de sílice* como tal. Para ello, se parte de los siguientes interrogantes: ¿qué figuras pone en juego la teatralidad de la obra en cuestión haciendo que ese personaje en particular sea entendido como “mujer” impactando, así, en las definiciones que instala el Festival?, ¿qué marcas contribuyen a su identificación como tal y qué efectos produce dicha identificación? Se sugiere que, en esta obra, es el recurso de la figura moderna del *incontrolable cuerpo femenino* (Masiello, 1997) el que permite esta operación, entendiendo a este cuerpo como un territorio a domesticar y controlar por el hacer masculinista. Se señala también que esta práctica de citación esencializa a la “mujer”, confundiendo naturaleza y

significación; y se desentiende de la dimensión performativa de los discursos que, a su vez, la instituyen, siendo el acto mismo de repetir el que produce a la figura como tal. En consecuencia, la recurrencia a modelos conocidos, de forma estratégica, aseguraría la satisfacción de aquellas expectativas que el nombre del evento genera, garantizando así su lógica aparente en relación con lo que nombra y lo que excluye.

El teatro como acontecimiento ontológico y el género como categoría

Para abordar el análisis propuesto, es necesario señalar algunos posicionamientos teóricos respecto del teatro como práctica cultural y del género como categoría de análisis. Jorge Dubatti (2011) define al teatro como acontecimiento ontológico que produce entes poiéticos con estatus objetivo, es decir, independientes del espectador. Estos tienen carácter oximorónico, ya que son a la vez territorializados (el aquí y ahora de la sala o escenario) y desterritorializados (produce *la escena de ficción*). Estos entes poiéticos ponen mundos a existir, autónomos y autoidénticos, que son complementos ontológicos de estos. La tensión producida entre lo cotidiano y lo extracotidiano es su atributo político más potente y revela su carácter performativo, ya que es proceso de producción de sentido y producto a la vez. Por otro lado, estos mundos que el teatro produce están siempre generizados dado que el género es la forma primaria mediante la cual se articula el poder (aunque no la única teniendo en cuenta la raza y la clase social) y opera como un campo determinante y determinado que otorga inteligibilidad a los sujetos en un sistema de relaciones. Es así que el género opera como una categoría prescriptiva que promueve la permanencia atemporal de la representación binaria de la diferencia sexual, generando construcciones discursivas cuyas interpretaciones son siempre limitadas. Lo que entendemos por “mujer” y “hombre”, en un tiempo y lugar específicos, se constituye como resultado de procesos de simbolización que cristalizan una serie de imágenes y atributos socialmente convenidos. Específicamente dentro del campo de la cultura, el género puede ser definido como un sistema de representación que hace inteligible a las prácticas artísticas, interviniendo en “procesos de análisis de la simbolización y la representación” (Richard, 2009, p. 75). Cada ente poiético particular produce una unidad coherente de materia y forma (entendidas como elementos que se interdeterminan) mediante procedimientos de selección, jerarquización y combinación que obtienen su coherencia de la repetición obligada de aquellas imágenes y de la exclusión de otras. En otras palabras, las identidades de lo que entendemos por “mujer” y “hombre”, al interior de la práctica teatral, derivarían, por un lado, de las operaciones político-

poéticas que cada ente particular presenta y, por el otro, de los modelos (re)conocidos que tienen ante todo un carácter asignativo y una fuerte carga ideológica. Cabe aquí, entonces, preguntar, ¿qué procedimientos dramaturgicos, en tanto sistemas de representación, pone en juego el unipersonal *Bajo un sol...* para hacer legible a la protagonista como “mujer”, contribuyendo a la construcción de la categoría que da nombre al evento?

Por otro lado, se comprende a la práctica teatral como *organización política de la mirada del otro* (Geirola, 2000), dado que las configuraciones que produce el acontecimiento teatral como ente poético autónomo reifican la realidad relevando de cuestionar los roles sociales vigentes. Estos últimos, sin embargo, también pueden ser analizados como máscaras, en tanto que son producto de una determinada configuración del poder que asigna posiciones de manera violenta. Si la ficción teatral se entiende como una construcción que sustancializa dichas máscaras (en este caso el *ser mujer*), ese exterior adquiere apariencia de núcleo duro y a-histórico, dando de manera inversa fundamento a aquella construcción que es el teatro. A partir del repertorio de obras que el Festival ofrece y de las que no, la Comedia Municipal se constituye entonces como institución legitimadora de las prácticas del poder. Estas últimas tienen, además, la capacidad de ocultar el flujo inverso del cual necesitan (a través de la práctica citacional) para sostenerse como ley en el marco del par binario “aparición/sustancia”. En consecuencia, las identidades de género se ven naturalizadas por las prácticas teatrales que ayudan a solidificar las construcciones discursivas en torno a la “mujer” y obturan su carácter dinámico y político. Aquellas prácticas desoyen a la “mujer” como construcción con valor de mito (Wittig, 2006), y la asumen como algo que está ya ahí, en el dato biológico (genitalista) del ser “mujer”. De esta manera, las asunciones naturalizadas producen marcas que la identifican como un conjunto de seres corporizados que se define por las exclusiones que produce, homogeneizando la compleja realidad de las “mujeres”. Sumado a esto, y como señala Judith Butler (2020), para que dicha identidad, míticamente construida, sea inteligible y produzca ese conjunto de seres corporizados, debe recurrir a la cita insistente del significante. Esto es, retornar a los modelos conocidos y a las convenciones arraigadas que “fueron investidas convencionalmente con el poder político de significar el futuro” (p. 309). Esta apelación a la cita tiene carácter performativo, en la medida en que se comprende como un movimiento doble, a partir de la obligación de repetir una identidad débilmente constituida que necesita precisamente de dicha repetición para reforzarse como marco de inteligibilidad. La condición de iterabilidad, como repetición obligada de actos, gestos y deseos, contribuye a reificar a la “mujer” en un conjunto de atributos que producen efecto de sustancia y conducen a la construcción de identidades socialmente constituidas. Entonces,

¿cuáles son las convenciones e imágenes generizadas de carácter asignativo a las que recurre el unipersonal *Bajo un sol...* para hacer inteligible a la “protagonista como mujer”?

Bajo un sol de sílice

Aprendemos de cómo las mismas cosas insisten en reaparecer.
Sara Ahmed (2021)

Los médicos me repitieron lo mismo que uno de ellos me había declarado en la carta que recibí de Egipto, asegurándome que otra carta semejante iba en viaje a la India. No sabían de lo que se trataba. Para unos, era exceso de sensibilidad; para otros, una afección nerviosa de origen moral; y, dos de ellos, me espantaron con la expresión: histerismo telepático.

Eduardo Holmberg (1896)

En el siglo XVII, la moda significaba ante todo una forma de ser, y por extensión, una forma de vestir ¿Acaso no seguimos hablando de modo de vida? Lo que se hace. Lo que se lleva. Lo que se dice.

François Baudot (2008)

El unipersonal *Bajo un sol de sílice*,⁶ escrito por quien también lo dirigió a partir de un proceso de ensayos e investigación, se presenta al público como una advertencia de lo que puede ocurrir si la “mujer” no es domesticada mediante la asunción de las normas sociales que se le imponen. Como afirma Francine Masiello (1997), la figura moderna del “*incontrolable cuerpo femenino* otorga coherencia a la búsqueda de poder masculino” (p. 122) y funciona como metáfora naturalista del hecho político de dominación de las mujeres. El cuerpo y la mente femeninas, como un todo indivisible, se metaforizan como un terreno de disputa sobre el cual se despliegan los discursos sociales destinados a preservar la hegemonía del poder masculinista.

⁶ Dado el carácter efímero que define al acontecimiento teatral, se recurrió al método de reconstrucción histórica (Pelletieri, 1997). Se copiaron y visualizaron documentos de registro provistos por el elenco: filmaciones, fotografías y texto escénico y postescénico. Además, se realizaron dos entrevistas al director y a la actriz, respectivamente.

La obra tiene una duración total de treinta y cinco minutos y está dispuesta en forma de teatro circular, es decir, con el público enfrentado y el espacio escénico en el medio. Allí se encuentran ubicados únicamente tres módulos de color blanco con forma geométrica: un cubo y dos cilindros, que funcionan a lo largo de todo el desarrollo a modo de escenografía. Estos tres elementos presentan un formato pequeño, de no más de medio metro de diámetro y uno de altura, y son utilizados alternativamente como puntos de apoyo o como referencias en el espacio a lo largo del unipersonal, sin ser trasladados ni reubicados en ningún momento. Al comenzar la obra, el personaje ingresa al espacio escénico sin hablar, descalzo y casi desnudo, a excepción de un *short* ajustado color negro, que le cubre únicamente la cadera. Mientras esto sucede, se escucha una voz en *off* atribuida masculina que relata cómo asistir a una persona que sufre un paro cardíaco en tono de discurso biomédico. Progresivamente, el personaje va incorporando el vestuario hasta quedar vestido. Una vez que su cuerpo se halla cubierto por completo, la voz en *off* desaparece y entonces el personaje toma la palabra haciéndose enunciador de su propio discurso. Lentamente, y en un proceso inverso que acompaña el desarrollo de toda la obra hasta el final, ese vestuario se va desarmando en pedazos otra vez hasta dejar el cuerpo del personaje al desnudo, momento en el cual, como al principio, vuelve a quedar sin habla. Desde la perspectiva aquí abordada, es el acceso a la palabra (al lenguaje) lo que promueve la emergencia del sujeto, habilitándolo a intervenir en la realidad, atendiendo a su dimensión performativa. En el caso del unipersonal *Bajo un sol...*, entonces, la *protagonista mujer* de la obra es presentada al público en estado de semi-desnudez y sin acceso al lenguaje. El dato con el que se cuenta para su identificación como tal, que la expectativa espera encontrar y reconocer, es el cuerpo de la actriz, un cuerpo cis atribuido femenino. Si entendemos que la ficción construye mundos a partir de procedimientos que operan por selección y jerarquización, en este caso, se está pidiendo al público, de manera implícita, eludir la condición política de todo cuerpo sexuado. Apelando a una confusión entre naturaleza y significante, se subsume el dato biológico (genitalista) de la “naturaleza-mujer” en el sistema de representación que opera por convención. La protagonista así presentada supone que la presencia de mamas y de una posible vulva que el *short* sugiere satura el significante “mujer” excluyendo otras corporalidades posibles. Como nos previene Donna Haraway (1995), a la “mujer” no se le permite no tener un cuerpo porque es allí donde reside precisamente su *ser mujer*. A partir de que la hembra biológica se constituye como objeto inagotable de la ciencia decimonónica, el “sexo de la mujer” aparece indistinguible de su mente. Ese cuerpo resultante ya no tiene propiedades pasivas porque es un agente y no un recurso. En este sentido, el procedimiento dramático utilizado en *Bajo un sol...* refuerza este imaginario del “cuerpo-naturaleza” primigenio y pre-semiótico que define a la “mujer”, y

la ubica en contraposición al “hombre” entendido como “ser cultural”. En un marco binario de pares opuestos —tales como “cultura/naturaleza”, “hombre/mujer”— se fijan posiciones en situación de asimetría que conllevan una ubicación valorativa e ideológica de sus términos. Lo “masculino”, desde una posición de dominación, de sujeto, se instituye a sí mismo como lo desmarcado, lo neutral y lo des-encarnado [en *off*], mientras que lo “femenino” se define como lo marcado, lo encarnado, lo objetivo. El cuerpo íntimamente personal e individualizado se coloca en un campo de diferencia estructurada, que lo hace inteligible a los ojos del público. Esa “mujer”, definida por su condición de cuerpo cis atribuido femenino, es hablada hasta tanto asuma el lugar “cultural” de estar vestida que, a su vez, le permitirá asumir la posición de sujeto, ocultando el cuerpo que la vincula con su *descontrolada naturaleza femenina*.

Llamativamente hay, además, una acción que se repite al comienzo y al final de la obra que ayuda a reforzar esta imagen y enlaza los momentos sin habla del personaje: el traslado de una pequeña planta en una maceta colgante. Al comenzar, la actriz entra al espacio escénico portando una planta real de pequeño tamaño, que deposita sobre uno de los módulos que se encuentran en el espacio. Una vez allí mete el dedo en la tierra de la maceta y se lo lleva a la boca, haciendo el gesto de probar su sabor como si se tratara de un alimento. El personaje no vuelve a tener contacto con la planta hasta que al final de la obra, ya otra vez casi completamente desnuda, la toma nuevamente en sus manos y se retira del espacio escénico llevándola consigo. Esta imagen que opera como una analogía entre el cuerpo asumido femenino por su condición biológico genital (cis) y el mundo de la “naturaleza” ayuda también a reinscribir la cristalización de la “mujer” como núcleo pre-simbólico aparentemente universal a la cual se apela en *Bajo un sol...* Por otro lado, ese mundo *natural* al cual pertenece la “mujer” es, además, el objeto de estudio por antonomasia del discurso cientificista de la Modernidad, que busca dominar las fuerzas irracionales que allí habitan. Como advierte Sara Ahmed (2015), es a las mujeres “a quienes se representa como ‘más cercanas’ a la naturaleza, gobernadas por los apetitos y menos capaces de trascender el cuerpo a través del pensamiento, la voluntad y el juicio” (p. 22). Es así que ese pensamiento, esa voluntad y ese juicio son terrenos que la masculinidad se arroga a sí misma para justificar el control que ejerce en nombre de la razón.

Veamos, entonces, cuáles son los términos en los que la “mujer” puede acceder al lenguaje según este unipersonal. Como ya se anticipó, en *Bajo un sol...* la protagonista se hace enunciativa solamente cuando se encuentra vestida por completo. El acceso al lenguaje procede, así, como metáfora de entrada al mundo del poder entendido como exterioridad al espacio público y relevante, mientras lo “femenino” permanece en la invisibilidad, en la no

relevancia. Esto se ve reforzado en la propuesta de iluminación cenital que al principio es tenue y produce zonas oscuras entre los focos lumínicos y de a poco va ganando intensidad, a la vez que las zonas de alto valor lumínico se amplían. Para que esa “mujer” ingrese al mundo que este acontecimiento ontológico pone a existir como sujeto válido e inteligible, debe asumir las reglas que la cultura androcéntrica le impone. Cubrir su cuerpo, *agente de una biología incontrolable* (Masiello, 1997), expone metafóricamente las pautas a las cuales debe ajustarse para acceder a la subjetividad. A partir de allí, el vestuario asumirá por momentos el papel de oponente, obstaculizando el desarrollo de las acciones corporales que realiza el personaje hasta el final de la obra. Su corporalidad ofrece resistencia a ese lugar *cultural*, en la metáfora del vestido que se le opone, y de forma insistente su incontrolable *naturaleza* constitutiva vuelve a aparecer. La protagonista lucha con el vestuario y este empieza a desarmarse progresivamente hasta dejar ese cuerpo al desnudo otra vez, alejándolo consecuentemente de la palabra. Es interesante notar, además, que el personaje⁷ no se presenta con un nombre propio o con algún tipo de referencia de situación como podría ser, por ejemplo, un lugar de procedencia o de pertenencia. En la reseña que acompaña la obra, se nombra a la protagonista simplemente como “una mujer” (de manera inespecífica).

En lo que respecta al texto que el personaje dice se rescatan los siguientes fragmentos:

Un *cuerpo*, no dos ni tres, uno solo ya me abrume. Este *cuerpo* me abrume.

qué es humano, qué no.

Un *cuerpo* clásico, sin vejez, de proporciones justas. Un *cuerpo* rubio, sin mezclas ni destilaciones. Un *cuerpo*-flor de colores vibrantes. Un *cuerpo* sin píxeles ni desproporciones. Un *cuerpo* de comportamientos, a la hora señalada, una proposición correcta, portador de una profecía feliz. Un *cuerpo* Jerusalén de siete puertas, de leche y miel.

¿Estoy aquí para decir? ¿Cómo digo?

⁷ El personaje es definido por Ubersfeld (1989) como “sujeto de enunciación alrededor de un nombre, constituido por un agregado complejo” (p. 90).

No soy ni testigo ni acusado, no soy juez. Soy la que rebota o no puede estarse quieta. La del cuerpo-flor de colores vibrantes.

Es ella misma, la protagonista, quien en su decir al momento de asumirse como sujeto apela una y otra vez a su corporalidad. Esa “mujer” particularísima pone en duda incluso su condición de *ser humana*, y así diluye su subjetividad y su capacidad de agencia. Como nos advierte Nelly Richard (2008), “puede ser que una mujer que toma la palabra sólo lo haga para rendirle un tributo conformista a la presuposición masculina de la cultura establecida” (p. 24). Cuando la protagonista de *Bajo un sol...* accede a la posibilidad de accionar sobre la realidad mediante el lenguaje, y en todo caso de subvertir el orden patriarcal falogocéntrico que la oprime, duda de sí misma (¿de su capacidad?). Se deja arrastrar por la figura de esa aparente *naturalidad* constitutiva presimbólica que la reifica en un cuerpo biológico incontrolable. La protagonista de este unipersonal que no tiene nombre ni lugar de procedencia no puede (¿no decide?) asumir las tensiones del cruce interseccional que aproxima a todo sujeto a una identidad siempre compleja e inestable. Ella se deja llevar por los apetitos irracionales que la constituyen, devolviéndola al mismo lugar del cual salió al comenzar la obra sin habla y casi desnuda. Esta inespecificidad del personaje se refuerza en la propuesta espacial que presenta un escenario despojado y atemporal.

Sin embargo, es en el vestuario donde podemos encontrar un anclaje histórico específico que contrasta con el resto de la propuesta estética que es, como ya se dijo, despojada. La protagonista de *Bajo un sol...* porta sobre su cuerpo un vestido estilo Polisión,⁸ desarrollado en Europa entre 1868 y 1885. Incluso, dice el director al respecto destacando su relevancia: “y ella entraba como casi exhibiendo el vestido (...) no sabías si era... si ella llevaba el vestido o el vestido la llevaba a ella” (J. Poncetta, comunicación personal, 12 de mayo 2022). Según Patrice Pavis (2003) para que el vestuario se transforme en traje de teatro, en tanto portador de signos, debe estar sometido a efectos de ampliación, simplificación, abstracción y legibilidad, exponiendo, siempre, la tensión entre la lógica interna y la referencia externa. Para ello,

8 Se compone de dos vestidos, uno encima de otro, que se combinan usando distintos estampados y texturas, y queda abultado por detrás, lo que, junto con un corsé en el torso, daba al cuerpo de la “mujer” aspecto de triángulo de base ancha.

Todo es posible, siempre y cuando el vestuario siga siendo sistemático, coherente y accesible (es decir, hecho de tal modo que el público pueda descifrarlo en función de su universo de referencia y que produzca el sentido que se le otorga al contemplarlo) (p. 508).

El vestuario es el único dato que sitúa al personaje en una cultura y en un momento histórico muy concreto y “de ahí en adelante, ese cuerpo vive y se mueve dentro de una actitud que lo condiciona” (Martínez Palacios, 2007, p. 25). Aquella *mujer protagonista* porta sobre su cuerpo una referencia directa a la segunda mitad del siglo XIX, origen de los discursos cientificistas sobre la biología femenina. El vestuario se completa con zapatos tipo borceguíes de charol negro y con plataforma alta, y rodilleras. Estos últimos remiten al estilo punk, la moda inglesa nacida en la calle a mediados de los años setenta del siglo XX, que surge entre el proletariado como reacción a la crisis y que es rápidamente incorporado por la *juventud rebelde* (Baudot, 2008). En este cruce de referencias que definen el vestuario, conviven a la vez el discurso modernista y la rebeldía antisistema burguesa y urbana. Ambos movimientos coinciden, sin embargo, en asumir al *cuerpo femenino* como depositario de la cristalización de una cierta esencia de lo *femenino*, que es una y no otra, cercana a la *naturaleza* y a la que hay que domesticar. En el primer caso, a través del discurso biomédico que controla y normaliza, y en el segundo estetizándolo mediante los cánones de la moda. En suma, las construcciones discursivas decimonónicas han saturado por completo la realidad textual de la contemporaneidad, proveyendo figuras discursivas que aún hoy otorgan apariencia de sustancia a los sujetos y a los cuerpos (Masiello, 1997).

En el unipersonal *Bajo un sol de sílice*, la protagonista accede a la subjetividad, es decir a la palabra, únicamente cuando su corporalidad incontrolada y constitutiva se ciñe a las pautas que la *cultura* le impone. La “mujer”, entonces, debe habitar esa subjetividad subalterna que el hacer masculinista *generosamente* le otorga. Es la voluntad racional del discurso científico la que, en su deseo de dominación, va a buscar ese núcleo pre-simbólico que es la *naturaleza* como fenómeno para darle voz. Nunca al revés. La *mujer protagonista* de la obra vuelve a quedar desnuda, en un gesto insistente que pone en evidencia que su *naturaleza* incontrolable acecha siempre. Este hecho, entonces, justifica la fuerza normativa de aquellos discursos que la constriñen garantizando el triunfo de la voluntad individual sobre los límites de aquella *naturaleza*. La vigilancia ha de ser constante. El unipersonal *Bajo un sol de sílice* es una estrategia de violencia que nos recuerda que debemos permanecer donde se nos indica, marcando el paso a aquellas que tuvieron tendencia a olvidar lo que son. La aparente abstracción del discurso que

restringe el accionar femenino se plasma en la metáfora visual del vestido que materializa la realidad opresiva de forma física y violenta.

A modo de conclusión

Si entendemos al teatro como acontecimiento ontológico capaz de poner mundos a existir que tensionan lo conocido y lo ficcional y promueven la organización política de la mirada del otro, la apelación a figuras reconocibles parecería ser un horizonte necesario y casi ineludiblemente constitutivo del hacer teatral. En el caso de *Bajo un sol de sílice*, el recurso de la figura del *incontrolable cuerpo femenino*, acuñada por el modernismo decimonónico, supone un lugar reconocible desde donde presentar a la *mujer protagonista* que era, a su vez, condición para participar del Festival. De manera implícita, el señalamiento que hace Masiello (1997) en *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina Moderna* sigue vigente: “A comienzos de siglo la exhortación era clara: las mujeres debían dedicarse al hogar y cultivar la misión de la maternidad; de lo contrario, la sociedad se encaminaría hacia un inexorable desastre” (p. 134). La patologización del cuerpo femenino, como ámbito de sedimentación de su *naturaleza descontrolada*, justifica la imposición de roles y pautas de comportamiento que garantizan el control de sus excesos y perpetúan las jerarquías de género.

No obstante, identificar estas matrices de inteligibilidad que constituyen a la práctica teatral y que son, a su vez, instituidas por ella nos permite problematizar el hacer artístico para abrir nuevas perspectivas que torsionen los cánones de lo establecido. En ese sentido, abordar al género como categoría de análisis y las construcciones que este habilita permite desandar miradas que reifican las identidades femeninas y masculinas teniendo en cuenta que, en definitiva, el arte produce género (Pérez Fontdevila y Torras Frances, 2019). Si pensamos en las matrices que hacen inteligibles los sistemas de representación de las prácticas culturales no como un hecho dado, sino como la repetición obligada de modelos que producen exclusiones y que, a su vez, necesitan de esa cita de autoridad para reafirmarse, es posible producir fisuras que habiliten nuevas prácticas, nuevos marcos, nuevas identidades. Se trata de aprovechar el juego, que el teatro mismo nos enseña, de repetir en cada función un guion, haciéndolo igual, aunque sabemos que nunca es igual a sí mismo, para corrernos cada vez un poco más hacia nuevas figuras, hacia otros horizontes. Es importante señalar, también, que este trabajo no pretende ser exhaustivo ya que se trata aquí del abordaje puntual de una obra entre muchas otras de las que

formaron parte de la programación del Festival de la Mujer. Sin dudas, el avance del trabajo de tesis del cual forma parte contribuirá a complejizar y ampliar sus alcances, buscando siempre hacer una contribución crítica a las prácticas escénicas locales, así como regionales y nacionales.

Bibliografía

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Centro de Investigaciones y Estudios de Género UNAM.
- Ahmed, S. (2021). *Vivir una vida feminista*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Baudot, F. (2008). *La moda del Siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili SL.
- Butler, J. (2020). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del género*. Buenos Aires: Paidós.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*. México: Libros de Godot.
- Geirola, G. (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*. Buenos Aires: Argus-a Artes y Humanidades.
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia: Cátedra.
- Masiello, F. (1997). *Entre civilización y barbarie. Mujeres Nación y Cultura literaria en la Argentina Moderna*. Argentina: Beatriz Viterbo.
- Pavis, P. (2003). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.

- Pérez Fontdevila, A. y Torras Frances, M. (Eds.) (2019). *¿Qué es una autora?* Barcelona: Karia Editorial.
- Poncetta, J. (Dir.) (2016). *Bajo un sol de sílice* [obra de teatro]. La Plata: Grupo Galpón Momo Teatro.
- Richard, N. (2009, octubre). La crítica feminista como modelo de crítica cultural. *Debate Feminista*, 40, pp. 75-85.
- Richard, N. (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Palinodia, Colección Archivo Feminista.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales.

Fuentes

- Infoplatense (2018, 8 de marzo). *El mes de la mujer en el Pasaje: mirá la grilla de actividades y espectáculos*. Infoplatense. <https://www.infoplatense.com.ar/nota/2018-3-8-8-19-0-el-mes-de-la-mujer-en-el-pasaje-grilla-de-actividades-y-espectaculos>.
- Ni una menos (2024, 16 de mayo). En Wikipedia. https://es.wikipedia.org/wiki/Ni_una_menos.

Cómo citar este artículo:

- Guimarey, M. (2024). *El incontrolable cuerpo femenino*. Figuras modernas en el unipersonal platense *Bajo un sol de sílice*. AVANCES, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45510>.

La conversión de un santo: una aproximación a la biografía cultural de una pintura de caballete

The Conversion of a Saint: An Approach to the Cultural Biography of an Easel Painting

Florencia A. Iribarne-Lucato

Universidad Nacional de San Martín
Buenos Aires, Argentina
florenciariibarnelucato@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0002-8840-3746>

Damasia Gallegos

Universidad Nacional de San Martín
Buenos Aires, Argentina
dgallegos@unsam.edu.ar
<https://orcid.org/0000-0002-0608-5514>

Lucas Gheco

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Buenos Aires, Argentina
lgheco@unsam.edu.ar
<https://orcid.org/0000-0003-4941-1196>

Fernando Marte

Universidad Nacional de San Martín
Buenos Aires, Argentina
fmarte@unsam.edu.ar

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/3a1vf1jg2>

Resumen

Este trabajo presenta una aproximación a la biografía cultural de una pintura de caballete de estilo barroco, que ingresó en el año 2019 al Centro de restauración TAREA (EAYP, UNSAM). Para ello se investigó la obra material e iconográficamente a partir de un abordaje metodológico integral, empleando estudios organolépticos macroscópicos, estudios fisicoquímicos e investigación de fuentes documentales como líneas de evidencia complementarias y sucesivas.

Como resultado, se logró un acercamiento a los distintos episodios biográficos por los que atravesó la obra, desde su creación hasta la actualidad, otorgándoles un marco cronológico tentativo. Del mismo modo, se vislumbraron distintas características de la técnica de ejecución de la obra, lo que nos permitió estimar el origen de la pieza. Asimismo, se identificaron los elementos originales, las adiciones e intervenciones posteriores. Por último, el estudio y la observación minuciosa de la obra pusieron en tensión la atribución iconográfica con la cual la pieza ingresó al Centro, lo cual hizo que derivara en un cambio de interpretación.

Palabras clave

Conservación, restauración, biografía cultural, pintura de caballete.

Abstract

An approach to the cultural biography of a Baroque-style easel painting, which entered the TAREA Restoration Center (EAyP, UNSAM) in 2019, is presented. To this end, the artwork was studied from both the material and iconographic points of view using a comprehensive methodological approach. Macroscopic organoleptic and physicochemical studies were performed, along with an examination of documentary sources, as complementary and successive lines of evidence.

As a result, an approximation to the different biographical episodes that the painting went through, from its creation to the present, was achieved. A tentative chronological framework was then provided for these episodes. Likewise, different characteristics of the artwork's pictorial technique were glimpsed, allowing for an estimation of the painting's origin. Additionally, the original elements, additions, and subsequent interventions were identified. Finally, the study and careful observation of the artwork put into tension the iconographic attribution with which the painting entered the Center, leading to a change in interpretation.

Key words

conservation, restoration, cultural biography, easel painting.

Introducción

Las obras de arte se encuentran, desde su creación, en constante cambio debido a diversos factores naturales y antrópicos. La disciplina de la restauración propicia muchos de estos cambios durante las intervenciones decidiendo cuáles de esas transformaciones materiales se conservan, cuáles se eliminan o qué se adiciona. Esta elección está condicionada tanto por el estado de conservación de la pieza y las posibilidades técnicas de intervención, como por las valoraciones de los diferentes actores y los contextos en los que las obras circulan (Gallegos, 2016; González Tirado, 2010).

La palabra *restauración* proviene del verbo latino *restaurare*, que significa renovar o reparar. Este verbo, a su vez, está compuesto por el sufijo *re* que indica *repetición* o *intensificación*; y por *staurare*, que significa *establecer*. Por lo tanto, la palabra *restauración* indica el acto de devolver algo a cierto estado. Los fundamentos en los que se asienta esta disciplina han mantenido esta concepción asociada con la idea de *revival*, definiendo un estado “original” al que devolver la pieza en términos de pureza o de absolutidad (Cometti, 2015). Si bien las teorías clásicas difieren en cuál es realmente ese estado, su existencia es un presupuesto común a todas ellas. Por ejemplo, durante el siglo XIX, para Eugène Viollet-Le-Duc, desde una perspectiva que privilegia la estética de la obra, el estado prístino era el ideal, mientras que, para John Ruskin, era el estado en que se encontrara esta, desde una perspectiva que antepone su historicidad en desmedro de su apariencia (Gonzales-Varas, 2006).

Ya con los inicios de la sistematización de la disciplina, se publicó la primera teoría del restauro (Brandi, 1963) que se constituyó como el punto de partida y los cimientos de la restauración crítica. En ella, Cesare Brandi (1963) logró integrar la instancia estética y la histórica:

la restauración debe apuntar al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que sea posible lograrlo sin cometer una falsificación artística o una falsificación histórica, y sin borrar ninguna huella del paso de la obra de arte en el tiempo (p. 17).

Sin embargo, a inicios del siglo XXI, la posibilidad real de conciliar ambas instancias fue puesta en tensión por Salvador Muñoz Viñas (2003) en la *Teoría contemporánea de la Restauración*. Allí propuso una transformación conceptual, partiendo de la premisa de que, si bien la restauración se define en función de sus objetos, lo que caracteriza las intervenciones de

esos objetos son rasgos establecidos por las personas y no inherentes a estos. En consecuencia, sugiere que los objetivos de la restauración de alcanzar cierto estado de la obra de arte están más relacionados con el reconocimiento, la valorización y la selección de uno de los múltiples estadios por los que atraviesa una obra a lo largo de su vida, que con develar objetivamente un estado único, puro o absoluto.



Ahora bien, ¿cuáles son los múltiples estadios que conviven o coexisten en una obra?, ¿qué lugar debemos darles a los diferentes episodios que pertenecen a su historia?, ¿qué transformaciones promovieron estos cambios en la historia del objeto? Estas preguntas, entre otras, se encuentran en los debates actuales sobre la disciplina (Appelbaum, 2010; Cometti, 2016; Muñoz Viñas, 2003) y son centrales en el marco de este trabajo.

Para abordar estos interrogantes, seleccionamos como caso de estudio una pintura de caballete de estilo barroco que ingresó en el año 2019 al Centro TAREA (EAyP, UNSAM) para su restauración. Se trata de un óleo sobre tela de 165 x 108 cm que pertenece al acervo de la Academia Nacional de la Historia, titulado *Alegoría Jesuítica de la Batalla de Lepanto*. En este se presenta una escena naval religiosa central con una cartela con un extenso texto en el margen inferior y un retrato de una figura masculina reconocible como un santo jesuita (imagen 1).

Imagen 1: Anónimo (s. f.). *Alegoría Jesuítica de la Batalla de Lepanto*. Academia Nacional de la Historia. Fotografía de la obra finalizada su restauración. Fotografía gentileza Centro TAREA.

En el momento de ingreso de la obra al taller la información sobre su derrotero era escasa. A partir de la restauración, esta carencia de datos sumada a ciertos indicios materiales (alteraciones cromáticas, intervenciones, posibles recortes del soporte, entre otros) nos llevó a preguntarnos sobre el devenir histórico de la pieza y los distintos estadios que podría haber atravesado hasta llegar al Centro. Para profundizar sobre este tema seleccionamos un abordaje teórico focalizado en la investigación de las biografías de los objetos y planteamos una metodología de múltiples líneas de análisis macro y microscópicas. Este artículo resume el trabajo llevado a cabo y se concentra en los resultados obtenidos hasta el momento, la trayectoria biográfica del cuadro y sus consecuencias en el trabajo de la restauración.

Biografía cultural de las cosas

Desde ya hace varias décadas que la antropología y la arqueología han desarrollado diversos enfoques denominados comúnmente como biográficos, para investigar la pluralidad de significados y los múltiples agentes involucrados en los distintos episodios a lo largo de las historias de las cosas y lugares (Appadurai, 1986; Gosden y Marshall, 1999; Holtorf, 2002; Kopytoff, 1986). Desde estos enfoques, los objetos son analizados como si fueran personas, con trayectorias de vida particulares, observando los encuentros, las transformaciones, las conjunciones y las diseminaciones en cada etapa de sus biografías y los sujetos a los cuales dichos objetos se vincularon (Gastaldi, 2010). Sin embargo, vale mencionar que el ciclo de vida de las cosas es aún más complejo que el de las personas ya que, además de su nacimiento-vida-muerte, pueden transformarse, “morir” y “resucitar” muchas veces.

Estos desarrollos teóricos se basan en la premisa de que los cambios en los objetos dejan huellas materiales. De esta manera, un abordaje biográfico habilita la identificación y caracterización de las diferentes etapas a lo largo de la vida de las obras, sus transformaciones y resignificaciones.

Metodología y resultados

La perspectiva biográfica implica la obtención de la mayor cantidad de información posible acerca de los objetos cuya biografía se quiere trazar, y exige concentrarse en aquellas huellas que permiten identificar y secuenciar los distintos episodios o estadios atravesados. Para ello

se estudiaron tanto aspectos específicos de la propia pintura como información vinculada con métodos de manufactura, propiedades de los materiales, referencias sobre objetos relacionados, historia del arte y cultura general.

Para esta caracterización, se articularon diferentes líneas de evidencias sucesivas y complementarias: examen organoléptico macroscópico, estudio fisicoquímicos microscópicos e investigación de fuentes documentales. Finalmente, se integraron todos los resultados y la información fue utilizada para alcanzar una primera aproximación a la biografía cultural del cuadro.

Examen organoléptico

El examen organoléptico se dirigió a conocer la constitución y las características de la pintura, y a la detección de indicadores materiales macroscópicos que pudieran dar indicios sobre su biografía. Se consideraron todas las partes constituyentes de la obra y sus características individuales, así como su estado de conservación y el funcionamiento del conjunto. Se utilizó para ello radiación de diferentes tipos (visible difusa, rasante y transmitida y radiación ultravioleta) combinada con herramientas de magnificación. Se recurrió también al procesamiento digital de las fotografías de la pieza mediante el *plugin DStretch®* del software *ImageJ®*.

Luego de aplicar la metodología descripta, fue posible afirmar que el marco de la pintura, de madera torneada con motivo geométrico, por su manufactura, ciertas marcas en los listones y el estado de conservación, fue realizado en siglo XIX en territorio americano.

En cuanto al soporte principal, se trata de un lienzo que tuvo múltiples intervenciones estructurales y que, a su vez, presenta una marca horizontal en el reverso de la tela que delataría la presencia de otro bastidor en el pasado. Aun cuando el actual posee encastres fijados con tarugos y clavos de cierta antigüedad, tanto el estado de conservación de la madera como ciertas marcas en los listones indicarían una factura reciente, vinculada al siglo XX. Por otro lado, a partir del procesamiento de fotografías del anverso de la obra, con el *plugin DStretch®* del software *ImageJ®*, se pudo observar una línea de texto incompleta que se ubica por debajo de la última frase visible actualmente, denunciando el recorte del lienzo original a lo largo de todo el margen inferior.

En cuanto a la estructura pictórica, se pudo identificar una base delgada de coloración amarronada y distribución uniforme que, por su acabado mate, se presume está conformada por un medio acuoso. Con respecto a la capa pictórica, aunque no fue verificada analíticamente, por su aspecto y comportamiento, se estima que se trata de una pintura al óleo (pigmentos aglutinados con aceites secantes de origen vegetal). La paleta es reducida; registra colores tierras, negro, rojo, ocre, blanco y azul y su espesor es relativamente fino, con empastes en zonas de brillos. El estado de conservación de toda la estructura pictórica es regular: con presencia de abrasión en su superficie, adhesión deficiente, gran cantidad de mermas y un agrietamiento generalizado. Asimismo, en cuanto a las intervenciones anteriores, por la variación de los patrones de agrietado y el contraste entre la estructura del original y las adiciones, se diferenciaron grandes áreas con reposiciones concentradas, principalmente, en la cartela y las zonas perimetrales, coincidentes con los injertos y refuerzos del soporte agregados en las intervenciones pasadas. Estas observaciones pueden interpretarse como diferentes eventos de restauración sobre la pintura.

Asimismo, asociado con el paso del tiempo, presentaba una marcada alteración cromática con un oscurecimiento general y una pérdida de matices generada por la combinación del envejecimiento propio de los materiales, el fondo oscuro y las limpiezas que posiblemente eliminaron veladuras, detalles de transiciones cromáticas y adelgazaron su espesor. Además, pudo discriminarse que, al menos, existieron dos instancias de repinte y retoque de la obra: una más antigua que se encontraba por debajo de la capa de protección final —y por tanto fue realizada con anterioridad a su aplicación—, y otra posterior con repintes que se revelaron por encima de esta. Por otra parte, observando la capa pictórica con luz rasante, se evidenciaron estucados y repintes que se corresponderían con una intervención realizada con intenciones de cubrir una marca coincidente con aquella observada en el reverso del lienzo. Del mismo modo, en toda el área de reposición de masillas, las antiguas reintegraciones completaban tanto la imagen como el texto de la cartela que, en algunas zonas, dejaban entrever indicios de caracteres y palabras por debajo de los repintes.

Por último, a partir de la observación de la pintura con radiación UV, pudo confirmarse la presencia de una capa de protección aplicada con brocha, de forma heterogénea. Se estima por su solubilidad que se trataba de una resina natural, con una coloración ámbar y un acabado semimate e irregular. Debido a las diferentes coloraciones de repintes y sustancias filmógenas, evidenciadas por la fluorescencia UV, se pudo establecer que la última capa de barniz era parte

de una intervención de restauración más reciente y que las otras capas resinosa detectadas fueron removidas, de forma parcial, en otras oportunidades.

Estudio fisicoquímico microscópico

Los exámenes científicos se emplearon para conocer la composición fisicoquímica de los materiales. Este abordaje analítico empleó una técnica no invasiva para tomar mediciones químicas elementales (espectroscopia de fluorescencia de rayos X, FRX) y, luego, se recurrió al estudio de micro-muestras y secciones transversales por microscopía óptica.

FRX

Se efectuaron un total de 27 mediciones considerando la posibilidad de determinar aquellos materiales que pudieran brindar información específica sobre el período y el lugar donde se realizó la obra y sus partes, la caracterización de la técnica pictórica e intervenciones posteriores. Para relevar los pigmentos de la obra, las mediciones con FRX se organizaron por color: blancos, rojos, azules y amarillos. En la imagen 2 se señala el lugar del que fueron tomadas cada una de ellas, y un resumen de los resultados se puede ver en la tabla 1.

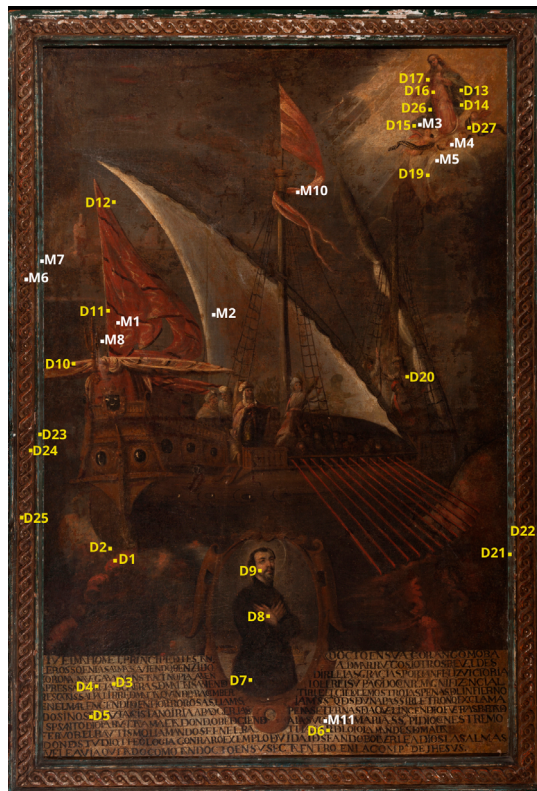


Imagen 2: Ubicación de mediciones por FRX (D, indicadas en amarillo) y de extracción de micro-muestras (M, indicadas en blanco).

Color	N° medición	Ubicación	Elementos encontrados	Compuestos tentativos	Cronología de uso
Rojo	D11	Obra	S, Hg	Bermellón	s.IV a.C - actualidad
Azul	D26	Obra	Co	Esmalte	sXV- sXIX
	D12 - D21	Obra y marco	Fe	¿Azul de Prusia?	1735 (España)/ 1776 (América) - actualidad
			...	¿Índigo?	Antigüedad - s.XIX
Blanco	D3	Obra	Pb	Blanco de plomo	372 a.C - s.XX
	D21	Marco	Zn	¿Blanco de zinc?	1850 - actualidad
	D19 - D21	Obra y marco	Ti	Blanco de titanio	c.1920 - actualidad
Amarillo	D19	Obra	Fe	Ocre amarillo	Prehistoria - actualidad

Tabla 1: Resumen de elementos encontrados mediante FRX y posibles pigmentos asociados con cronología de uso.

Las mediciones tomadas en puntos blancos arrojaron en su mayoría la presencia de plomo (Pb) y algunas de titanio (Ti). El Pb en colores blancos o claros es indicio del uso del pigmento blanco de plomo ($(\text{PbCO}_3)_2 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), el más utilizado por los artistas, especialmente para pintar al óleo hasta fines del siglo XIX, por sus propiedades secativas y buen poder cubriente (Mayer, 1991). El Ti, por su parte, se asocia con el pigmento blanco de titanio (TiO_2) y, dado que fue sintetizado por vez primera en 1920 (Castellá *et al.*, 2020), su presencia resulta en una disonancia temporal con la factura inicial de la obra. Por otro lado, todas las mediciones tomadas en el marco dieron como resultado la presencia de zinc (Zn), habitualmente relacionado con el pigmento blanco de zinc sintetizado desde mediados de siglo XIX (Castellá *et al.*, 2020).

Los espectros tomados en las zonas de color rojo son coherentes entre sí con presencia de azufre (S) y mercurio (Hg). Dentro del abanico de rojos existentes, la combinación de Hg con S permite suponer que el rojo analizado es bermellón (HgS , sulfuro de mercurio), pigmento utilizado ampliamente desde la Antigüedad hasta tiempos modernos (Ashok, 1993; Mayer,

1991). Continuando con los amarillos, la detección de hierro (Fe) en todas las mediciones llevó a inferir que el pigmento utilizado en la pintura fue amarillo ocre ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{H}_2\text{O}$). La coloración amarilla en este pigmento es dada por la goethita, un mineral de Fe, ampliamente utilizado desde tiempos prehistóricos hasta la actualidad. Cabe mencionar que la bibliografía específica sobre representaciones religiosas hace referencia a la utilización de este pigmento, combinado con blanco de plomo, para pintar las auras doradas de la Virgen (Schenone, 2008).

Las mediciones tomadas en cielo para analizar los azules no fueron determinantes. Se estima que el (o los) artista pudo haber empleado azul de Prusia ($\text{C}_{18}\text{Fe}_7\text{N}_{18}$), por la detección de Fe, o azul índigo, pigmento orgánico cuya detección elemental no es posible mediante FRX. El azul de Prusia fue descubierto en 1704 y tuvo una temprana incorporación en la paleta de pintores españoles y americanos: en España hacia 1735 (Bruquetas Galán, 2010) y en América hacia 1776 (Siracusano, 2005). Por otro lado, el azul índigo se preparó desde la Antigüedad y su empleo se registra también tanto en obras americanas como españolas; a su vez, se establece el cese de su uso en pintura al óleo a fines de siglo XVIII (Bruquetas Galán, 2010). El caso del manto de la Virgen fue distinto ya que en las mediciones se identificó cobalto (Co) junto con níquel (Ni). Esto indicaría el uso de esmalte (CoSO_3) ya que el Ni suele detectarse como impurezas en las mediciones de este pigmento (Tomasini *et al.*, 2016). El esmalte se utilizó en la pintura de caballete del siglo XVII y XVIII, tanto en España (Bruquetas Galán y Cuesta, 1997; Doménech-Carbó *et al.*, 2012; Križnar *et al.*, 2019) como, desde siglo XVII, en América colonial (Seldes, 1994; Siracusano y Burucúa, 2001; Tomasini *et al.*, 2013).

Por último, elementos comunes en todos los puntos medidos se vinculan con los componentes propios de la base de preparación, subyacente a la capa pictórica. En este caso se identificaron azufre (S), plomo (Pb), calcio (Ca) y hierro (Fe). Es importante destacar que, en la pintura española del siglo XVII, se utilizaron gruesos aparejos de yeso coloreados sobre los que se realizaban finas imprimaciones también coloreadas (Gayo y de Celis, 2010) con pigmentos pardos, rojos y negros a base de tierras debido a su accesibilidad y disponibilidad. Inicialmente, se mezclaban con una carga como sulfato de calcio, aglutinados con agentes secativos para brindar la estructura al estrato (Véliz, 1982). Esta información analizada, en conjunto con los elementos químicos comunes hallados, nos permitió inferir que la base de preparación de la obra en estudio está formada por un aparejo compuesto de sulfato de calcio (yeso) coloreado con tierras y blanco de plomo y una imprimación cuyo color es aportado también por tierras naturales y/o tostadas, otorgando así, un marco temporal.

Microscopía óptica y secciones transversales

El análisis de secciones transversales o micro-estratigrafías se empleó para el estudio morfológico de las capas pictóricas y su sucesión. En total, se tomaron nueve micromuestras de entre 1-2 mm² intentando maximizar la representatividad y minimizar la invasividad. En la imagen 2 se señala el lugar del cual fue extraída cada una de ellas.

La observación de las secciones transversales reveló una estructura pictórica compuesta por entre 4 y 5 (imagen 3).

Coincidente con lo observado con la iluminación UV, el primer estrato (el superior al observar las micrografías) corresponde a la capa de protección, cuyo espesor y características difieren según la estratigrafía observada. Luego, en las capas de color que siguen a este barniz, se observa un mayor espesor en los colores claros, congruente con empastes observados en zonas de luces y brillos. En cuanto a la base de preparación, al igual que en el estudio por FRX, se trabajó en la identificación de un patrón común. En este caso pudimos relevar la presencia de dos estratos: uno que correspondería a una capa de imprimación (1), de color pardo oscuro y espesor delgado, de color pardo oscuro y espesor delgado,

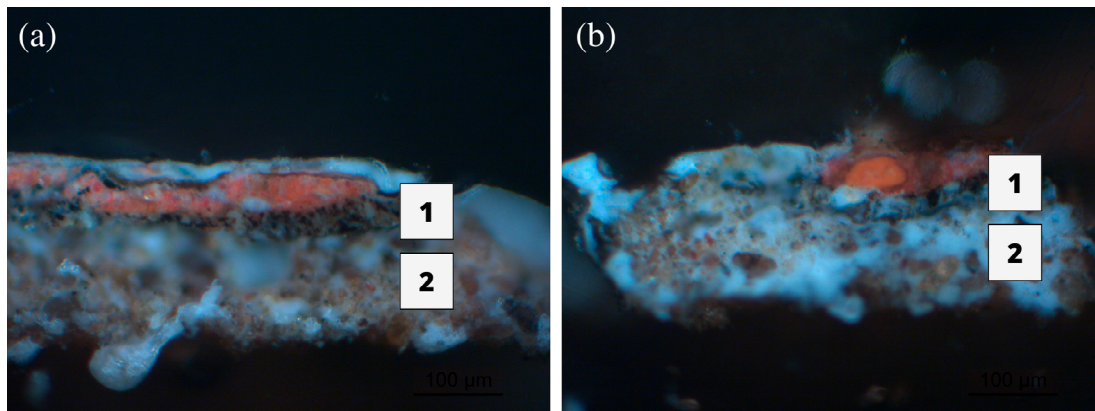


Imagen 3: Secciones transversales de micro muestras (a) M₁ y (b) M₁₀ fotografiadas bajo luz polarizada (20x) donde se puede observar el particulado heterogéneo y se señalan los dos estratos de la base de preparación: imprimación (1) y aparejo (2). Fotografía gentileza de CEPyA.

y otro al aparejo (2), de color pardo claro y espesor considerablemente mayor. Mediante la observación de las secciones transversales se pudo concluir además que se emplearon en la obra pigmentos molidos de forma artesanal por la presencia de partículas heterogéneas de formas y tamaños irregulares. Sin embargo, en algunas muestras, se distinguieron granos muy finos imperceptibles a las lentes de microscopios ópticos. Estos se asocian a una molienda industrial que resulta inconsistente con el periodo en que se enmarca la realización de la obra y están, por tanto, vinculados con agregados posteriores.

Fuentes documentales

En el estudio de fuentes documentales se recurrió a tratados artísticos, información sobre circulación de materiales y literatura propia de la disciplina de la restauración. Este conjunto se puso en discusión en los apartados precedentes con los resultados obtenidos en los análisis químicos.

En paralelo, se relevaron fuentes documentales iconográficas e históricas que se analizaron junto a la pintura y sus antecedentes. Al respecto, en la etapa de reconocimiento inicial de la pieza, gracias a la observación minuciosa y el análisis de la representación pictórica, se vislumbró que la representación no respondía a la iconografía de la Batalla de Lepanto como indicaba su denominación al ingresar al taller. Presumimos que la confusión en la nominación fue consecuencia de que la iconografía de Lepanto contiene varios elementos que se observan en la pintura de la Academia (Mínguez Cornelles, 2018). En su lugar, la obra se vincula a Mohammed el-Attaz, príncipe de Fez entre 1631 y 1656.

El acontecimiento central de la vida de Mohammed el-Attaz gira en torno a su conversión religiosa. Según relata en su autobiografía, se encontraba navegando hacia la Meca en el año 1651 cuando fue capturado por la Orden de Malta y, tras ser liberado luego de cinco años de cautiverio, tuvo un sueño revelador que le hizo abandonar su vida anterior y convertirse al cristianismo. Se unió a la Orden Jesuita adoptando el nombre de Baltasar de Diego de Loyola Mandes de Malta y, en 1663, se ordenó sacerdote y asumió la misión de evangelizar esclavos musulmanes en ciudades portuarias italianas. La historia de Baltasar es el único caso conocido de un príncipe musulmán que, tras su conversión, es aceptado dentro Compañía de Jesús. En consecuencia, se popularizó y adoptó como bandera de batalla y emblema de la victoria del catolicismo sobre el islam. Su historia y sus relatos fueron difundidos a través de numerosas

imágenes y textos que perdieron popularidad recién después de un siglo, hacia mediados del siglo XVIII, según la bibliografía (Colombo, 2013).

Retomando el estudio iconográfico de la pintura de la Academia, observamos que en la zona central se representa la visión del converso: ataviado como príncipe navega en una galera en un mar rojo “en llamas” con la isla de Malta hacia el fondo. Sin embargo, entre el relato autobiográfico y la representación pictórica se observa una diferencia: mientras que Baltasar relata haber visto al Santo Bautismo como un hombre vestido de blanco, en la pintura se representa a la Virgen María. Sobre esto podemos decir que la primera mención de la Virgen en la historia de Baltasar se relevó en el año 1667, en el sermón fúnebre del príncipe. Según la bibliografía, este cambio respondió a intenciones de hacer la visión del príncipe menos peculiar y reforzar la devoción mariana (Colombo, 2013). Asimismo, dos años después, Calderón de la Barca (1669) escribió y estrenó *El Gran Príncipe de Fez, Baltasar de Loyola Mandes* en el Palacio Real de Madrid, se cree, por encargo de la Compañía de Jesús (Rodríguez-Gallego, 2019). Alineada al sermón fúnebre, en la obra de Calderón, el príncipe invoca la protección de la Virgen en lugar del Bautismo y, en respuesta a la súplica, se hace presente la Inmaculada Concepción. Se estima que, a partir de esta pieza teatral, se establece esta advocación como parte de la iconografía de Baltasar de Loyola, tal como vemos en la pintura de la Academia. En este punto, es importante destacar que la Inmaculada Concepción de María fue un tema central en los debates teológicos jesuitas en España en el siglo XVII y XVIII (Colombo, 2013) y que su presentación con la túnica rosada (como podemos ver en la obra estudiada) fue característica común en la imaginaria del siglo XVIII tanto en España como en América (Schenone, 2008).

Durante el período de evangelización, el uso y la circulación de grabados fue un recurso clave en el desarrollo del campo artístico, ya que las imágenes se emplearon como fuentes de inspiración y modelos de copia para la formación de artistas. Gran parte de la pintura barroca española y de otros países europeos tuvo sus fuentes iconográficas en modelos grabados procedentes de talleres de Flandes, Italia, Alemania y España (Plaza Roig, 2022) y era frecuente que una misma estampa sirviera de modelo para diferentes pinturas ubicadas en diversas partes del mundo (Burucúa *et al.*, 2000; Rodríguez Romero, 2013). Si bien aún no hemos hallado un impreso relacionado a esta obra, una pintura en la Parroquia San José de Lima responde a la misma iconografía y tiene un gran parecido (imagen 4). Esta obra guarda relación con un seguidor tardío de Francisco de Escobar, pintor criollo activo en Lima entre 1645 y 1680, quien la habría ejecutado entre 1674 y 1700 basándose en un grabado español realizado poco después de la muerte del Baltasar, como parte de la campaña propagandística emprendida por la Orden

para impulsar la causa de su beatificación (Mujica Pinilla y Wuffarden, 2018). Esto sin duda nos permite postular que la pintura que nos ocupa fue realizada a partir del mismo grabado que inspiró a la obra limense.



Imagen 4: Anónimo limeño (c.1674/1700). *Conversión de Baltasar de Loyola Méndez* [óleo sobre lienzo]. Parroquia San Pedro de Lima. Fotografía gentileza de José Enrique Rodríguez SJ.

Discusión: una primera aproximación a la biografía de la pintura

Con todo, a partir de los datos alcanzados en las distintas líneas de evidencia presentadas, intentaremos recuperar algunos episodios de la biografía cultural de la obra, utilizando un orden cronológico de acontecimientos para narrar esta historia.

En primera instancia podemos afirmar que la pintura responde a una tradición tecnológica en su manufactura vinculada a los siglos XVII y XVIII, compartida en territorio español y americano. Respecto al primer episodio de la historia de este cuadro, se puede decir que sobre un bastidor de madera, posiblemente con un travesaño horizontal, se tensó la tela y, sobre ella, se aplicaron los estratos pictóricos. En cuanto a los colores empleados, el estudio no arrojó resultados concluyentes para determinar una manufactura española o americana ya que los pigmentos hallados fueron utilizados tanto en España como en América y la circulación de estos materiales fue bilateral entre ambos continentes. Sin embargo, el empleo de yeso en la base de preparación fue una práctica poco frecuente en América, lo que podría ser indicio de factura peninsular. La ausencia de firma en la obra nos permite postular que la pintura fue realizada en un taller de artista en los que solían trabajar maestros, discípulos y ayudantes con mecenazgo de personalidades e instituciones religiosas y civiles (Olmedo Sánchez, 2019). En este caso, el encargo es esperable que haya sido efectuado por un miembro de la Orden Jesuita en vista de las manifiestas intenciones y los extensos pedidos que elevaron los jesuitas para pedir la santificación de este personaje desde el día de su muerte.

Retomando el estudio iconográfico realizado hasta el momento, podemos estimar que el grabado del cual fue copiada la pintura fue realizado con posterioridad a 1669, año en que Calderón de la Barca escribió la pieza teatral y vinculó la historia de Baltasar con la Inmaculada Concepción. Atendiendo a esto, podemos estimar que la obra fue pintada entre 1669 y mediados de siglo XVIII, cuando la historia del príncipe cae en popularidad.

Por otra parte, en caso de haber sido efectivamente realizado en el país europeo, se estima que el cuadro pudo haber ingresado a territorio americano gracias al impulso de la Orden Jesuita que difundió las imágenes de los santos como ejemplos de comportamiento virtuoso al que aspirar. Sería apropiado inferir, además, que este traslado haya sido previo a la expulsión de los misioneros de los dominios españoles, en el año 1776.

La evidencia del recorte del texto de la cartela y el conjunto de intervenciones estructurales realizadas en todo el perímetro de la pintura nos indicarían que esta fue recortada por todos los bordes. Es posible que este evento se relacione con la disociación de la tela de su bastidor original, es decir, que se haya recortado la tela para desmontarla. En suma, el recorte del lienzo y la pérdida de su bastidor originario se configuran como el tercer episodio en esta aproximación biográfica.

Ya en el siglo XX, se estima que se realizó gran parte de las intervenciones estructurales relevadas (como el entelado y los refuerzos en los bordes) para tensar la obra en el bastidor que posee en la actualidad. Por otro lado, las dimensiones coincidentes entre el bastidor y el marco nos habilitan a proponer que en esta instancia también se asoció la pintura con este último que, por las características de su manufactura, la talla y los recubrimientos, se vincula con el territorio americano. Además de las intervenciones estructurales, en esta instancia se realizó también la nivelación de la superficie con masillas y toda una serie de retoques y repintes que completaron la imagen y el texto de la cartela. Esto resulta congruente con los resultados obtenidos mediante FRX: la presencia de titanio asociada al pigmento blanco de titanio sintetizado por vez primera en el siglo XX. Es posible pensar que el texto haya sido modificado por los caracteres que se dejan entrever por debajo de mucho de los repintes.

A continuación, un conjunto de indicios materiales da cuenta de pequeños episodios de intervención que no han podido ser puestos en relación entre sí (reparaciones de soporte puntuales, retoques y remociones y renovación de barniz). Sin embargo, la evidencia de un nuevo estrato (los repintes observados en la fotografía UV) por sobre la última capa de protección da cuenta de que, al menos, la pintura fue intervenida en dos instancias distintas luego de ser tensada en el bastidor.

Para concluir, el siguiente episodio en esta historia biográfica tiene que ver con la donación de la pintura y su ingreso a la colección de la Academia Nacional de la Historia, en el año 2014, ya nominada como *Alegoría jesuítica de la Batalla de Lepanto*. De este cambio de denominación e incorporación puede entenderse que la funcionalidad para la cual fue creada la obra difiere de las valoraciones actuales. Se produjo una modificación de sentido al ser desplazada de su función religiosa para ser considerada un objeto histórico-artístico, al igual que tantas otras obras sacras entrado el siglo XIX. Finalmente, de su valoración como obra de arte hispanoamericana colonial, es que se desprende el interés por su salvaguarda y el ingreso al Centro TAREA para su

restauración. Y este se configura como un nuevo y, hasta ahora, último episodio en su biografía no solo por la intervención material, sino también gracias a la reinterpretación iconográfica.

Conclusiones

Si bien quedan muchas preguntas por responder e hipótesis por confirmar sobre la historia de esta pintura, la aproximación a su biografía cultural se reveló como una instancia que permitió reponer algunos de los episodios de su vida advirtiendo agentes, tiempos y lugares involucrados en ellos.

Ya en términos generales, este recorrido dejó de manifiesto que una obra no permanece inalterable en el tiempo, sino que es el resultado de la estratificación de cambios materiales y modificaciones de sentidos acumulados en su devenir histórico, proceso en el cual las acciones de restauración constituyen importantes episodios. De esta manera, antes que una obra en sentido singular, la biografía de este objeto (como muchos otros) lo expone como muchas obras superpuestas y en constante devenir.

Pensando hacia el futuro, se propone la construcción de la biografía cultural de una pieza como una posible forma de sistematizar el abordaje de un tratamiento de restauración aportando a la diferenciación y caracterización de los estados posibles que conviven en la obra. La restauración se presenta entonces, de manera sistemática, como la disciplina capaz de desentrañar y dar cuenta de la historia acumulada en una obra, encargada no solo de la restauración de aspectos materiales, sino también de los posibles mensajes contenidos en esta.

Agradecimientos

El grupo de autores agradece la valiosa colaboración del Centro TAREA, CEPyA y a la Academia Nacional de la Historia. En particular, deseamos agradecer a Néstor Barrio, José Emilio Burucúa, Ana Morales, Florencia Castellá, Marcos Tascón y a estudiantes de la UNSAM que trabajaron en la restauración de esta pieza.

Bibliografía

- Appadurai, A. (1986). Introduction: commodities and the politics of value. En A. Appadurai (Ed.), *The Social Life of the Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press. Trad. Castillo Cano, A. (1991) *La Vida Social De Las Cosas*. México D.F: Grijalbo (pp. 17-88).
- Appelbaum, B. (2010). *Conservation Treatment Methodology*. London: Routledge.
- Ashok, R. (Ed.) (1993). *Artist's Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics. Vol II* (2nd ed.). Washington: National Gallery of Art, London: Archetype Publications.
- Brandi, C. (1963). *Teoria del Restauro*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura. Trad. Toajas Roger, M. (1988) *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bruquetas Galán, R. (2010). *Colores de artificio: comercio y producción en España hasta 1800*. En Egido, M; Kroustallis, S (Eds.) *Fatto d'Archimia. _Los Pigmentos Artificiales En Las Técnicas Pictóricas_* Madrid: Secretaría Gral. Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (pp. 69-84).
- Bruquetas Galán, R. y Cuesta, M. P. (1997). Estudio de algunos materiales pictóricos utilizados por Zuccaro en las obras de San Lorenzo de El Escorial. *Archivo Español de Arte*, 70(278), pp. 163-176. <https://doi.org/10.3989/aearte.1997.v70.i278.636>.
- Burucúa, J. E., Bustillo, A., de las Carreras, M., Filipelli, V., Jáuregui, A., Martini, J., Ortiz, D., Héctor, S., Seldes, A. y Siracusano, G. (2000). *TAREA de diez años*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Antorchas.
- Calderón de la Barca, P. (1669). *El Gran Príncipe de Fez, D Baltasar de Loyola*. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqcoj5>.
- Castellá, F., Pérez-Estebanez, M., Mazurek, J., Monkes, P., Learner, T., Niello, J. F., Tascon, M. y Marte, F. (2020). A multi-analytical approach for the characterization of modern white paints used for Argentine concrete art paintings during 1940-1960. *Talanta*, 208. <https://doi.org/10.1016/j.talanta.2019.120472>.

- Colombo, E. (2013). A muslim Turned Jesuit: Baldassarre Lloyola Mandes (1631-1667). *Journal of Early Modern History*, 17(5-6), pp. 479-504. <https://doi.org/10.1163/15700658-12342378>.
- Cometti, J.-P. (2015). Filosofía(s) de la restauración 1. *TAREA*, 2(2), pp. 202-232.
- Cometti, J.-P. (2016). *Conserver/Restaurer. L'oeuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, Paris: Gallimard. Trad. Díaz, M. (2018) *Conservar/restaurar. La obra de arte en la época de su preservación técnica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Doménech-Carbó, M. T., Edwards, H. G. M., Doménech-Carbó, A., Del Hoyo-Meléndez, J. M. y De La Cruz-Canizares, J. (2012). An authentication case study: Antonio palomino versus vicente guillo paintings in the vaulted ceiling of the Sant Joan del Mercat church (Valencia, Spain). *Journal of Raman Spectroscopy*, 43(9), pp. 1250-1259. <https://doi.org/10.1002/jrs.3168>.
- Gallegos, D. (2016). *Cambios de paradigmas en la restauración. El caso de las lunetas de Galerías Pacífico*. [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de San Martín]. Repositorio Institucional UNSAM. <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/321>.
- Gastaldi, M. R. (2010). *Cultura material, construcción de identidades y transformaciones sociales en el Valle de Ambato. Primer Milenio d.C.* [Tesis de Doctorado inédita], Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
- Gayo, M. D. y de Celis, M. J. (2010). Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España. *Boletín Del Museo Del Prado*, XXVIII(46), pp. 39-59.
- Gonzales-Varas, I. (2006). *Conservación de bienes culturales* (5ta ed.). Madrid: Cátedra.
- González Tirado, C. (2010). El restaurador como artista-intérprete. *Intervención Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, 1(1), pp. 7-15. https://doi.org/10.30763/intervencion.rev1_art4.
- Gosden, C. y Marshall, Y. (1999). The cultural biography of objects. *World Archaeology*, 31(2), pp. 169-178. <https://doi.org/10.1080/00438243.1999.9980439>.

- Holtorf, C. (2002). Notes on the life history of a pot sherd. *Journal of Material Culture*, 7(1), pp. 49-71. <https://doi.org/10.1177/1359183502007001305>.
- Kopytoff, I. (1986). The cultural biography of things: commoditization as process. In A. Appadurai (Ed.), *The Social Life of the Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press. Trad. Castillo Cano, A. (1991) *La Vida Social De Las Cosas*. México D.F: Grijalbo (pp. 89-122).
- Križnar, A., Ager, F. J., Caliri, C., Romano, F. P., Respaldiza, M. Á., Gómez-Morón, M. A., Núñez, L. y Magdaleno, R. (2019). Study of two large-dimension Murillo's paintings by means of macro X-ray fluorescence imaging, point X-ray fluorescence analysis, and stratigraphic studies. En *X-Ray Spectrometry*, 48(5), pp. 482-489. <https://doi.org/10.1002/xrs.2990>.
- Mayer, R. (1991). *The Artist's Handbook of materials and techniques*. (5th ed.) Revisado y actualizado por Sheehan, S. (ed.) New York: Viking.
- Mínguez Cornelles, V. (2018). Lepanto: la representación visual de la cruzada y el poder en la monarquía. En Núñez Seixas (ed.) *Historia mundial de España* (pp.280-285). Barcelona: Ediciones Destino.
- Mujica Pinilla, R. y Wuffarden, L. E. (2018) *San Pedro de Lima: Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito de Perú.
- Muñoz Viñas, S. (2003). *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid: Síntesis.
- Olmedo Sánchez, Y. V. (2019) Reseña de Espinosa Spíndola, G., *Artistas andaluces en Hispanoamérica. Siglos XVI al XVIII*. Quiroga, 15, pp. 124-126.
- Plaza Roig, A. (2022). Matheo Pizarro: iconografías disímiles para una devoción eficaz. *Eikon/ Imago*, 11, pp. 311-325. <https://doi.org/10.5209/eiko.77362>.
- Rodríguez-Gallego, F. (2019). Príncipes musulmanes conversos sobre las tablas: *El bautismo del príncipe de Marruecos*, de Lope, y *El gran príncipe de Fez*, de Calderón. *Hipogrifo*, 7(2), pp. 545-577. <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.02.42>.

- Rodríguez Romero, A. (2013). Imágenes en tránsito: circulación de pinturas y estampas entre los siglos XVI y XVIII. En M. Baldasarre y S. Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen, Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. 2. Buenos Aires: CAIA/EDUNTREF.
- Schenone, H. (2008). *Santa María: iconografía del arte colonial*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina.
- Seldes, A. M. (1994). A note on the pigments and media in some Spanish colonial paintings from Argentina. *Studies in Conservation*, 39(4), pp. 272-276. <https://doi.org/10.1179/sic.1994.39.4.272>.
- Siracusano, G. y Burucúa, J. E. (2001). Polvos y colores en la pintura barroca andina. Nuevas aproximaciones. En *Actas III Congreso internacional del Barroco americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad* (pp. 425-444). Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España.
- Siracusano, G. (2005). *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas (siglos XVI-XVIII)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Tomasini, E. P., Landa, C. R., Siracusano, G. y Maier, M. S. (2013). Atacamite as a natural pigment in a South American colonial polychrome sculpture from the late XVI century. *Journal of Raman Spectroscopy*, 44(4), pp. 637-642. <https://doi.org/10.1002/jrs.4234>.
- Tomasini, E. P., Marte, F., Careaga, V. P., Landa, C. R., Siracusano, G. y Maier, M. S. (2016). Virtuous colours for Mary. Identification of lapis lazuli, smalt and cochineal in the Andean colonial image of Our Lady of Copacabana (Bolivia). *Philosophical Transactions of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*, 374(2082). <https://doi.org/10.1098/rsta.2016.0047>.
- Véliz, Z. (1982). Francisco Pacheco's comments on painting in oil. *Studies in Conservation*, 27(2), pp. 49-57. <https://doi.org/10.1179/sic.1982.27.2.49>.

Cómo citar este artículo:

Iribarne-Lucato, F., Gallegos, D., Gheco, L. y Marte, F. (2024). La conversión de un santo: una aproximación a la biografía cultural de una pintura de caballete. *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45511>

Itinerarios psicoafectivos y relatos vivenciales sobre la pandemia: las artes como medio de experiencia

Psycho-Affective Itineraries and Experiential Accounts of the Pandemic: the Arts as a Medium of Experience

Diana I. Luque Sánchez

Universidad de Zaragoza

Zaragoza, España

dianailuque@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-6971-8891>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/kq4wuyvik>

Resumen

¿Pueden las Artes Vivas ser un medio cognoscitivo y un modo de hacer experiencia (*Erfahrung*) de las vivencias (*Erlebnisse*) acaecidas durante la pandemia por la COVID-19? Este artículo comparte el estudio realizado en los laboratorios de investigación y cocreación desarrollados en Córdoba (Argentina) y Madrid (España) en el marco de mi tesis doctoral, *De las vivencias en pandemia por la Covid-19 al laboratorio en Artes Vivas: los itinerarios psicoafectivos como medio de experiencia*. Se trata de una indagación artística interdisciplinaria atravesada por los discursos de la teoría sociológica, antropológica y filosófica, que parte de las rutinas cotidianas realizadas en el espacio urbano durante los confinamientos de 2020 y 2021. La práctica involucra a artistas y ciudadanas/os de distintas edades y procedencias en la elaboración de itinerarios psicoafectivos personales, que posteriormente se comparten con un pequeño grupo de acompañantes (“público”).

Palabras clave

COVID-19, Artes Vivas, experiencia, psicogeografía, prácticas cotidianas.

Abstract

Can Live Arts be a cognitive medium and a way of making experience (*Erfahrung*) of the lived-experiences (*Erlebnisse*) occurred during the Covid-19 pandemic? This article shares the study carried out in the research and co-creation laboratories developed in Córdoba (Argentina) and Madrid (Spain) within the framework of my PhD thesis, *De las vivencias en pandemia por la Covid-19 al laboratorio en Artes Vivas: los itinerarios psicoafectivos como medio de experiencia (From the Personal Experiences during the Covid-19 Pandemic to the Laboratory in Living Arts: the Psycho-Affective Itineraries as a Means of Experience)*. It is an interdisciplinary artistic investigation traversed by the discourses of sociological, anthropological and philosophical theory, which starts from the daily routines carried out in the urban space during the 2020 and 2021 confinements. The practice involves artists and citizens of different ages and backgrounds in the elaboration of personal psycho-affective itineraries, which are then shared with a small group of companions (“audience”).

Key words

COVID-19, Live Arts, experience, psychogeography, everyday practices.

¿Pueden las Artes Vivas¹ hacer experiencia de la crisis sanitaria del COVID-19, pasar por los sentidos y por la imaginación una situación insólita a la que racionalmente fuimos incapaces de dar sentido?² Esta es una de las preguntas que fundamentan mi investigación doctoral, *LDe las vivencias en pandemia por la Covid-19 al laboratorio en Artes Vivas: los itinerarios psicoafectivos como medio de experiencia*, que implementa una metodología interdisciplinar de tipo cualitativa y orientada por un enfoque fenomenológico a fin de explorar vivencialmente las repercusiones del grave momento de crisis sanitaria y social originado por la pandemia del SARS-CoV-2 (COVID-19). La indagación involucra a artistas y a la ciudadanía en un proceso exploratorio, colaborativo y cocreativo que se concreta en la elaboración de itinerarios psicoafectivos personales en el espacio urbano.

A mi entender, las artes posibilitan modos de conocimiento específicos. La exploración artística interdisciplinar atravesada por los discursos de la teoría sociológica, antropológica y filosófica permite establecer un espacio de diálogo y de conflicto para abordar el contexto social actual derivado de esa crisis, al tiempo que puede ayudar a fundar nuevas metodologías de trabajo artístico.

“Lo común”, las prácticas cotidianas y la experiencia benjaminiana

Este estudio parte de la acepción de “lo común” como prácticas cotidianas repetitivas e inconscientes de la existencia diaria y como tácticas³ de resistencia, según las entiende el

- 1 El término Artes Vivas (*Live Arts*) engloba las artes que tienen lugar en vivo y en directo frente a un público. Abarca prácticas escénicas, plásticas, musicales, literarias, etc., favoreciendo su hibridación, erosionando los límites disciplinares, multiplicando los espacios de exhibición (la escena, la calle, el museo, etc.) y los soportes (el escenario, la fachada de un edificio, un lienzo, el cuerpo...).
- 2 Los avances de esta investigación doctoral se han presentado anteriormente en encuentros y congresos. Parte de la información de este artículo se ha divulgado como “De la experiencia pandémica al laboratorio escénico y artístico: itinerarios psicogeográficos”, en el Congreso Internacional Plataforma CARTEMAD, Reescrituras, lenguajes y públicos de las artes escénicas en el siglo XXI (UAM, ITEM, Itinera, UCM, UAH), en la Universidad Autónoma de Madrid, España, el día 3 octubre 2022; y como “Itinerarios psicogeográficos: experiencias vivenciales y sensoriales de la pandemia” (Luque Sánchez, 2022), en el marco del IV Encuentro Teórico Teatral Internacional Ensad Ettien 2022: Prácticas artísticas híbridas y esfera pública, en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro ENSAD, Perú, el día 17 octubre de 2022.
- 3 La táctica es el arte de trastornar el poder aprovechando la ocasión, empleando las fallas y fisuras del sistema. Se asocia con la inteligencia práctica o *mêtis* de la Grecia Antigua (Certeau, [1990] 2010, p. XXIV y ss.; L-LI; 43 y ss.).

sociólogo Michel de Certeau ([1990] 2010, [1994] 1999), que quedaron resignificadas por el confinamiento domiciliario y/o perimetral y las restricciones sanitarias. Así, acciones como cocinar, hacer manualidades, llamar por teléfono, leer, ver películas o series, hacer deporte, etc. fueron desempeñadas con un fin táctico de agenciamiento y reestructuración temporal; es decir, con el objetivo de convertir el tiempo excesivo —resultante, en muchos casos, de la inactividad laboral o del teletrabajo— en tiempo propicio y llevar a cabo una reapropiación temporal.

El veto al uso del espacio público⁴ y las posteriores limitaciones perimetrales y horarias durante los periodos de confinamiento impiden o trastocan los hábitos y las acciones rutinarias “comunes” —corrientes y cotidianas— desempeñadas en el espacio urbano, tales como ir a hacer compras, caminar ociosamente o juntarse con amistades. De este modo, las salidas y el acceso a la vía pública, por motivos no contemplados en la normativa vigente durante las distintas fases de la crisis pandémica, también fueron tácticas de resistencia.

El estudio de casos de esta investigación se basa en la reconstrucción de vivencias conforme a las rutinas cotidianas realizadas por cada participante (quien será guía de su itinerario) en el espacio urbano durante alguno de los confinamientos, a fin de reelaborarlas como material artístico en un “dispositivo de memoria” (Foucault, [1975] 2008; Deleuze, [1989] 1990; Agamben, [2007] 2011; Sánchez y Belvis, 2015) consistente en itinerarios psicoafectivos personales (y sus respectivos relatos vivenciales) que, una vez elaborados, se comparten con acompañantes (“público”).

Trabajar a partir de “lo común” genera un interrogante fundacional respecto de su acepción como “bien común” —“¿Qué es común y para quienes?”—, ya que, si bien la crisis sanitaria se extendió globalmente, las vivencias en pandemia se vieron condicionadas por factores geopolíticos, sociales, de medios sanitarios, económicos, etc. “Lo común” no es ajeno, entonces, a privilegios de supremacía de clase, género, raciales, legales, económicos, culturales, etc. (Arendt, [1958] 2017; Brown, 2015; Butler, [2015] 2018). Como práctica social y política, considero que las Artes Vivas pueden generar espacios de cuestionamiento de las complejidades sociales y permiten visibilizar, problematizar y redimensionar esta pregunta.

La indagación práctica se desempeñó en tres laboratorios de investigación y cocreación. Un primer laboratorio, realizado en una sala de ensayos de Madrid en enero y febrero de

⁴ Según el Real Decreto 463/2020, de 14 de marzo, en España y el Decreto DNU 297/2020, de 19 de marzo, en Argentina. Véase Gobierno de España (2020) y Presidencia Argentina (2020).



Imagen 1: Quinteros, L. (2023). Itinerario Analía (08-10-2023). Barrio Centro-Güemes, Córdoba, Argentina. © Luis Quinteros.

2022, sirvió para concretar el trabajo en la elaboración de itinerarios psicoafectivos en el espacio urbano. Entre junio de 2022 y julio de 2023, realicé un segundo laboratorio en Madrid, España, que integró a profesionales de las artes escénicas y a personas sin relación alguna con las artes, de diversa procedencia, edad y contexto socioeconómico. Este laboratorio dio lugar a seis itinerarios que transitan por seis distritos de Madrid: Ciudad Lineal, Centro, Moncloa-Aravaca, Chamberí, Barrio de Salamanca y Villa de Vallecas. Entre julio y octubre de 2023, desarrollé un tercer laboratorio en Córdoba, Argentina, en el marco de una estancia de investigación académica acogida en el proyecto “Procesos sociales urbanos: políticas públicas, mercado inmobiliario y modos de habitar la ciudad de Córdoba”, en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC⁵. Aquí se incorpora a artistas de varias disciplinas —escénicas y plásticas— y a personas del ámbito de la antropología social, de edades diversas, procedentes de distintas regiones de Argentina. Se generaron tres itinerarios psicoafectivos que transcurrieron por Barrio Alberdi, Centro-Güemes y Nueva Córdoba-Güemes. Los diversos factores geopolíticos, sociales, económicos, sanitarios, etc. en Córdoba (Argentina) y Madrid (España) redimensionan la pregunta fundacional de

5 Agradezco a las Dras. Miriam Abate Daga y Julieta María Capdevielle, responsables del proyecto, y a las/os investigadoras/es integrantes de este su cálida acogida y sus inestimables aportes a mi investigación.

mi estudio: “¿Qué es común y para quienes?”. La dispar situación socioeconómica, familiar y legal de las/os guías, así como la variedad de vivencias recogidas en cada relato inserto en los itinerarios psicoafectivos, pese a mostrar un panorama forzosamente limitado, personalizan y dan cuenta de la complejidad y disparidad de las vivencias durante los confinamientos sanitarios, ayudando a concebir, repensar e imaginar otros escenarios de lo que supuso la pandemia.

A este respecto, la presente investigación se fundamenta en los postulados de Walter Benjamin ([1933] 1989, [1936] 2001) sobre la posibilidad de hacer experiencia comunicable (*Erfahrung*) de lo vivenciado. La experiencia benjaminiana requiere de la acción de articular las vivencias o saberes en la práctica colectiva de la narración. Se genera, por tanto, de manera intersubjetiva, transmitida oralmente como relato para los otros/as ([1936] 2001, p. 112 y ss.). En este sentido, toda experiencia es experiencia común: el sujeto individual puede vivenciar el mundo (*erleben*), pero no hacer experiencia de él (*Erfahrung*), puesto que para ello requiere de los elementos de una cierta tradición (oral) que dote su vivencia de sentido y la inscriba en un marco comunitario (p. 115 y ss.). En virtud de esto, parte de mi labor como cocreadora del itinerario psicoafectivo y del relato vivencial inserto en él consiste en estructurar y elaborar este último y en articular ambos incorporando una serie de acciones. La compartición del relato vivencial de la/el guía durante el itinerario con el grupo de acompañantes permite dar forma a la experiencia. Los relatos vivenciales que vertebran los itinerarios tienen la permeabilidad y flexibilidad de las narraciones orales, se ven modificados por la escucha activa y las intervenciones de las/os receptoras/os y por las vivencias en presente del propio narrador/a y del grupo de acompañantes. Así, la experiencia propiciada por cada itinerario es activa y cambiante, concebida desde la forma artística del encuentro y el acontecimiento —que rehúye la representación o teatralización—, y está sujeta a las vicisitudes de lo cotidiano en el espacio urbano, la climatología, los contratiempos, los yerros y la imprevisión del acontecer particular de cada día. En cada ocasión, se genera una atmósfera distinta, determinada, en gran medida, por el estado emocional y físico de la/el guía, la escucha activa/pasiva del grupo de acompañantes, la frecuencia de sus interacciones y el carácter de estas, los acontecimientos que tienen lugar en ese momento, etc.

Prácticas psicogeográficas y visión periférica

La psicogeografía forma parte del marco metodológico de este estudio. Los itinerarios psicoafectivos se fundamentan en algunas de las prácticas psicogeográficas exploradas por el

Letrismo Internacional, el colectivo de vanguardia parisino que en 1957 se reconfigura como parte de la Internacional Situacionista. Sus miembros rechazan el capitalismo, el consumismo y la turistificación vigentes en las sociedades occidentales en los años sesenta y setenta del siglo XX, y proponen un modelo de ciudad dinámico y sensorial que transforme el urbanismo parisino. Se oponen, de este modo, al modelo de construcción de torres altas de hormigón de Le Corbusier y a la uniformidad que impuso sobre París la remodelación del barón Haussmann desde mediados del siglo XIX, con la demolición de 19 730 edificios de los barrios medievales y la construcción del sistema axial de amplias avenidas hoy vigente. Los situacionistas definen la psicogeografía como el “[e]studio de los efectos precisos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos” (Debord, [1955] 2006, p. 8; Internacional Situacionista, 1999, p. 17). Su práctica preferente para realizar este estudio urbano es la deriva experimental, deambulaciones guiadas por las sensaciones que los distintos espacios de la ciudad suscitan en el andante: de bienestar, desasosiego, atracción, repulsión, etc. Esta afectación determina “unidades de ambiente” (*unité d’ambiance*)⁶ y “sus ejes principales de paso, sus salidas y sus defensas” (Internacional Situacionista, 1999, p. 53). El colectivo trabaja con la hipótesis de que existen placas giratorias psicogeográficas y que dos espacios geográficos distantes pueden estar afectivamente vinculados (p. 53).

A partir de esta percepción, el Letrismo Internacional y la Internacional Situacionista intentan sistematizar su praxis, con el objetivo de establecer desplazamientos que no se subordinen al trazado urbano ni al influjo del turismo y la mercantilización. Los resultados de sus derivas se concretan en informes publicados en varios números de las revistas *Potlatch* e *Internacional Situacionista* y se trasladan a una cartografía psicogeográfica. Sus mapas más conocidos son la *Guía psicogeográfica de París. Discurso sobre las pasiones del amor: pendientes psicogeográficas de la deriva y localización de unidades de ambiente* (1957) y *La ciudad desnuda: ilustración de la hipótesis de las placas giratorias en psicogeografía* (1957)⁷.

6 Las “unidades de ambiente” son áreas de atmósfera urbana psíquicamente intensas que se pueden dar en el espacio de unos pocos metros de una misma calle. Se manifiestan generando atracción o repulsión, o incitando a seguir una determinada trayectoria en los paseos sin rumbo. Guy Debord aclara que esta influencia no se ve determinada por las inclinaciones y el contorno físico del terreno, como tampoco exclusivamente por el período histórico o el estilo arquitectónico de los edificios, la pobreza o la elegancia de los barrios o las condiciones de las viviendas (Debord, [1955] 2006, p. 10).

7 Véase: Rion, G. (s. f.a) y (s. f.b)



Imagen 2: Debord, G. (1957). Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour: pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance. © Guy Debord. © Fotografía de F. Lauginie.

La cartografía psicogeográfica no guarda correspondencia física-espacial con la realidad. La topografía y las distancias geográficas se reflejan de un modo subjetivo, tratando de recuperar y trazar los movimientos efectuados durante la/s deriva/s, que fueron suscitados por el medio geográfico en los afectos de la/el caminante. El diseño de los mapas resulta de una acción física que explora las estructuras y los usos de la ciudad; por ello, tanto la práctica de la deriva como la cartografía psicogeográfica implican un modo simbólico de reapropiación de la ciudad.

Teniendo presentes los hallazgos y las actividades del Letrismo Internacional y la Internacional Situacionista, mi indagación práctica propone la creación con cada participante de un itinerario psicogeográfico personal, en función de los recorridos por las ciudades de Madrid o de Córdoba que realizó de manera rutinaria durante el confinamiento de marzo a junio de 2020 o durante los confinamientos posteriores; se trata de salidas imprescindibles que se reducen a desplazamientos por razones laborales o médicas, de suministro alimenticio, breves paseos para ejercitarse o motivos de índole similar. Durante la elaboración de cada itinerario se exploran las acciones rutinarias y vivencias de cada participante en el espacio urbano a fin de construir un relato personal con arreglo a sus reacciones afectivas y recuerdos. La rememoración física y verbal en el propio espacio tienen la virtud de activar la memoria corporal y la percepción sensorial, recuperando aspectos como la celeridad o lentitud del paso, la sensación de vigilancia, el distanciamiento físico respecto de otras/os viandantes, las acciones prohibidas —como tocar, aproximarse o ingresar en áreas confinadas ajenas—, la sonoridad de los espacios, etc.

La investigación realizada se apoya en las constataciones del arquitecto Juhani Pallasmaa sobre espacialidad y sensorialidad atendiendo a la noción de “visión periférica”, también llamada “indirecta” o “lateral”: el campo de visión que se produce alrededor del foco central de la mirada que abarca únicamente los 5 grados centrales del ángulo visual y permite una visión nítida y enfocada. La visión periférica cubre hasta casi 180 grados del ángulo visual. Este término se emplea en el habla cotidiana para aludir a aquello que se percibe por el raballo del ojo, es decir, a la visión periférica lejana, aunque también existen una visión periférica media y una paracentral. Por lo contrario, la visión focalizada, involucra la espacialidad, la interioridad y la hapticidad en la percepción (Quevedo Junyent y Solé Fortó, 2007).

La indagación teórica y práctica desarrollada realiza una traslación metafórica de este concepto: rehúye la visión central —enfocada—, para atender a los márgenes, la periferia, lo desenfocado y lo que figura en segundo término; es decir, aquellos aspectos sociales que no fueron el foco de atención durante la crisis sanitaria, al tiempo que intenta poner en relación

aspectos de la realidad social dispares y desvinculados. Asimismo, esta investigación adopta la visión periférica como herramienta práctica de trabajo, en virtud de los estudios realizados por Pallasmaa sobre arquitectura, espacialidades y el modo en que estos afectan a las percepciones y experiencias vivenciales de los espacios. Se traduce en los siguientes procedimientos: atender a aquello que se presenta desdibujado en los márgenes; dar prioridad a otras sensibilidades sensoriales y espaciales que eviten el dominio de la mirada focal; trabajar con la fisicidad, la plasticidad, las texturas y la materialidad de los espacios y objetos —ya que la experiencia háptica se vio impedida por la prohibición sanitaria de contacto físico—; explorar la transferencia de los sentidos o sinestesia y el contraste entre percepciones pasadas y actuales; y, por último, indagar en la tríada percepción-imaginación-memoria, entendiendo que esta última no es solo cognitiva, sino corporal y sensorial (Pallasmaa, [2012] 2014; Said, 2000). Por otro lado, el estudio llevado a cabo explora cómo el desfase entre las vivencias pasadas y la realidad vivencial en esos espacios en el tiempo presente, con la restauración casi completa de la normalidad previa a la pandemia, genera en la/el guía una percepción renovada tanto de los lugares como de las vivencias pasadas.

Proceso de elaboración de los itinerarios psicoafectivos

La investigación y cocreación artística con cada guía es un proceso que se desarrolla a lo largo de varias semanas o meses. Tras una primera reunión informativa, grupal o individual, solicito a cada guía que seleccione un recorrido por el espacio urbano, de aproximadamente veinte minutos, que soliera realizar asiduamente en alguno de los confinamientos.

Durante los recorridos preparatorios para elaborar el itinerario, doy una serie de pautas a la/el guía, a fin de ayudarla/lo a recuperar sensorial y afectivamente las percepciones que los lugares que recorremos suscitaron en 2020 o 2021, según el momento de confinamiento en que realizaba su trayecto. La premisa fundamental, que trasladaremos posteriormente al relato vivencial, es narrar en tiempo presente las vivencias que pertenecen al pasado. Esta actualización resalta el contraste que generalmente producen los cambios físicos del espacio urbano, la climatología, el tránsito de gente, el cierre o la apertura de comercios, etc. Debido a que las restricciones sanitarias generaron situaciones y comportamientos insólitos —distancia interpersonal; prohibición de transitar por un lado de la vía, pudiendo transitar por el opuesto; nuevos hábitos interpersonales y comerciales, etc.— aprovecho la extrañeza que suscitan en 2022 y 2023 como herramienta artística.

A partir de las transcripciones del registro audiovisual de los recorridos preparatorios, planteo a la/el guía un relato base sobre el que cocrear el relato vivencial, así como una serie de lugares destacables del recorrido del itinerario. Incorporamos, asimismo, una serie de herramientas, que he ido desarrollando en el transcurso de esta investigación, para lograr efectos como el extrañamiento, la incertidumbre o la generación de expectativas, de modo que el itinerario psicoafectivo trascienda lo cotidiano y se instale en el ámbito de lo artístico, rehuyendo la ficción. Algunas de estas herramientas y técnicas se basan en la dosificación y la ocultación de información, en la capacidad evocadora de la palabra o en el contraste entre lo que acontece en el curso del itinerario y lo narrado en el relato vivencial. Invito a la/el guía a que comparta con el futuro grupo de acompañantes actividades, saberes o materiales de carácter artístico o cotidiano que formaran parte de sus rutinas durante el confinamiento.

El diseño del itinerario psicoafectivo se desarrolla como un proceso de cocreación en el que la/el guía propone y toma decisiones respecto del relato, el recorrido, la articulación artística de ambos, los lugares y momentos clave del itinerario, los modos de interacción con el grupo de acompañantes, los materiales a compartir, etc. El trabajo se desarrolla a lo largo de semanas o meses de manera presencial y *online*, propiciando un intercambio constante de materiales, propuestas e impresiones.

Cada itinerario elaborado en el marco de esta investigación se concibe como un “dispositivo de memoria” (Foucault, [1975] 2008; Deleuze, [1989] 1990; Agamben, [2007] 2011; Sánchez y Belvis, 2015) que pone en valor los testimonios, los relatos, las vivencias personales (*Erlebnisse*) y los afectos, además de las relaciones con el espacio, el tiempo y el cuerpo. La compartición del itinerario psicoafectivo y su correspondiente relato vivencial con las/os acompañantes genera un espacio experiencial de intercambio y conocimiento que posibilita la elaboración de un imaginario común propio sobre la crisis sanitaria del SARS-CoV-2, que tiene generalmente una incidencia positiva en el grupo. Este imaginario cuestiona otros imaginarios uniformes y formas inducidas de pensamiento, y complementa y sirve como alternativa al generado por los medios de comunicación y las redes sociales —que se sustenta, en buena medida, en estadísticas, datos cuantificables y posturas polarizadas—. Además de visibilizar las contradicciones y humanizarnos, los itinerarios psicoafectivos propician un acto de agenciamiento en común del espacio urbano y conllevan una restitución simbólica de la complejidad de las vivencias en pandemia (Diéguez Caballero, 2007; Sánchez y Belvis, 2015).

La acción de recorrer el espacio urbano donde buena parte de esas vivencias acontecieron permite que la psicogeografía opere en varios sentidos: primeramente, las características del espacio —materiales, ambientales, arquitectónicas, históricas, etc.— transmiten sensaciones que actúan directamente sobre el comportamiento afectivo de cada individuo (Debord, [1955] 2006, p. 8; Internacional Situacionista, 1999, p. 17). Después, el tránsito por los espacios revela la impronta psicoafectiva que la/el guía depositó inadvertidamente en cada lugar cuando los transitó durante el confinamiento de 2020 o 2021. Asimismo, cada vez que nos desplazamos nuevamente por esos espacios, bien durante los recorridos preparatorios, bien en las realizaciones de los itinerarios con acompañantes, depositamos nuevas capas psicoafectivas y emocionales en ellos.



Imagen 3: Luque, D. I. (2023). Recorrido preparatorio Hugo (29-7-2022). Distrito de Ciudad Lineal, Madrid, España. © Diana I. Luque.

A modo de ejemplo, se expone brevemente uno de los casos de estudio. Hugo, de origen chileno, que llega a Madrid en octubre de 2019 para estudiar un máster, pasa el confinamiento en un “piso [departamento] de rescate”, como él lo denomina, sin trabajo y en una situación económica precaria. A riesgo de ser multado por la policía, Hugo infringe la prohibición de salir a la calle —un acto de desobediencia civil y una práctica de resistencia (Certeau, [1990] 2010, [1994] 1999)— y se esconde en un rincón en los bajos del edificio de la Junta Municipal del Distrito para captar la señal de wifi público y poder seguir la docencia *online* del máster. Hugo siente extrañeza y cierta vergüenza al afirmar hoy que ese rincón es especial para él: es un lugar común, un poco sucio, que invita más bien a abandonarlo. En el pasado lo asocia con emociones encontradas: miedo, por el riesgo a ser descubierto y multado, y placer, por estar siguiendo unas clases con las que disfruta, que son, en última instancia, lo que hace que este rincón sea importante para él y hoy contenga buenos recuerdos.

(...) Claro, escuchando cosas tan bonitas con el miedo a que me pillaran. Aquí, escondido, y que finalmente se me acabara la batería del móvil y haya alcanzado hasta la mitad de la clase, yo creo que fue un momento muy especial. Por eso como que esta esquina, es una esquina, es feísimo. Es feísimo que para alguien sea especial esto, pero... pero, claro, en ese momento, esta esquina, este metro cuadrado, gracias a eso pude aprender poesía, básicamente. No sé... ay, mira, no había pensado en esto en mucho tiempo, pero, sí, es como que me genera cosa de... (...) (Recorrido preparatorio Hugo, 8-7-2022).

Cuando Hugo comparte sus vivencias transitando por los distintos espacios de su recorrido, los lugares se cargan de sentido psicoafectivo también para el grupo de acompañantes. El “rincón especial” de Hugo es, al día de hoy, un lugar especial también para las personas que lo hemos acompañado en su itinerario. Y cada una/o, a su vez, ha depositado una capa psicoafectiva y emocional en ese lugar al transitarlo junto al grupo.

Por último, la compartición de lo vivenciado durante el itinerario y en la reunión posterior a este suele revelar vivencias e interpretaciones personales de los lugares recorridos que añaden nuevas capas psicoafectivas y emocionales sobre estos. En la charla tras realizar el Itinerario de Montse el día 19 de junio de 2023, uno de los acompañantes alude a cómo sus ojos se posaron en una escultura de la Virgen con el Niño de la fachada del colegio mientras Montse relataba lo siguiente:

(...) y aquí tenemos lo que... lo que ha sido mi colegio de pequeña. Y, bueno, pues es muy triste porque ahora no hay niños ni niñas y, bueno, pues trae muchos recuerdos y también el pensar cómo estarán estas niñas y estos niños en sus casas (Luque, D. I.; Montse, 2022).

Esta es la interpretación que el acompañante realiza:

El acompañante hace su propio viaje. Entra y sale del relato, su mirada es libre. Lo que cuentas me conecta con el paisaje [urbano], me conecta con la Virgen y con el Niño de la escultura, como si quisiera saltar y huir con los otros niños (Comentario acompañante del Itinerario Montse (19-6-2023)).

Si bien ni la guía ni quienes acompañábamos ese día el itinerario habíamos reparado en esa escultura, la compartición de esta percepción la carga de sentido psicoafectivo para nosotras/os: hoy, la extraña posición del Niño y la inclinación de la Virgen están vinculadas de un modo insólito a las vivencias en pandemia, como si, efectivamente, quisiera saltar y huir con las/os demás niñas/os.

Conclusión

El desarrollo de esta investigación demuestra la posibilidad de hacer experiencia (*Erfahrung*) en común de las vivencias individuales (*Erlebnisse*) acontecidas en pandemia, una vez que se articulan en la práctica colectiva de la narración y quedan inscritas en un



Imagen 4: Luque, D. I. (2023). Itinerario Montse (19-6-2023). Distrito de Chamberí, Madrid, España. © Diana I. Luque.

marco comunitario (Benjamin, [1933] 1989, [1936] 2001). Reelaborar las vivencias personales (*Erlebnisse*) de manera artística en un relato a partir de las acciones y rutinas cotidianas llevadas a cabo durante los confinamientos posibilita dar forma y verbalizar los sentimientos e inquietudes experimentados entonces. Además, el lapso temporal transcurrido hasta los períodos en que se han desarrollado los laboratorios (enero y febrero de 2022, desde junio de 2022 hasta julio de 2023, y de julio a octubre de 2023) propicia que las/os participantes tengan cierta distancia respecto de dichas vivencias (acaecidas en 2020 y 2021) y puedan adoptar una visión crítica sobre estas. La experiencia (*Erfahrung*) se genera de forma intersubjetiva cuando la/el guía transmite oralmente sus vivencias (*Erlebnisse*) como relato para los demás, mientras recorremos juntas/os los espacios donde buena parte de ellas acontecieron; así como en el intercambio durante y posterior a cada itinerario de impresiones, comentarios, anécdotas y vivencias por parte del grupo de acompañantes. Pese a que la experiencia (*Erfahrung*) es posible gracias a esta compartición en común, el modo en que cada cual hace experiencia de lo acontecido es particular y único.

Bibliografía

- Agamben, G. ([2007] 2011, mayo-agosto). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, 26(73), pp. 249-264. <https://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf>.
- Arendt, H. ([1958] 2017). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. ([1933] 1989). Experiencia y pobreza. En *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (pp. 165-173). Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. ([1936] 2001). El narrador. En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* (pp. 111-134) (R. Blatt, trad.). Madrid: Taurus.
- Brown, W. (2015). *Undoing the Demos. Neoliberalism's Stealth Revolution*. New York: Zone Books.

- Butler, J. ([2015] 2018). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge: Harvard University Press.
- Certeau, M. de ([1990] 2010). *La invención de lo cotidiano I: Artes de hacer*. Tlaquepaque: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Certeau, M. de ([1994] 1999). *La invención de lo cotidiano II: Habitar, cocinar*. Tlaquepaque: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Debord, G. ([1955] 2006). Introduction to a Critique of Urban Geography. En K. Knabb (Ed. y trad.), *Situationist International Anthology. Revised and Expanded Edition* (pp. 8-12). Berkeley: Bureau of Public Secrets.
- Deleuze, G. ([1989] 1990). ¿Qué es un dispositivo? En É. Balibar et al., *Michel Foucault, filósofo* (pp. 155-163). Barcelona: Gedisa.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios Liminales: Teatralidades, performance y política*, Buenos Aires: Atuel.
- Foucault, M. ([1975] 2008). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Gobierno de España (2020, 14 de marzo). Real Decreto 463/2020, de 14 de marzo, por el que se declara el estado de alarma para la gestión de la situación de crisis sanitaria ocasionada por el COVID-19. *Boletín Oficial del Estado*, 67, pp. 25390-25400. <https://www.boe.es/eli/es/rd/2020/03/14/463>.
- Internacional Situacionista (1999). *Internacional Situacionista, vol. 1, 1958-1969*. Madrid: Literatura Gris.
- Luque, D. I.; Montse (2022). Relato vivencial de Montse. Estudio de caso “Montse, Distrito de Chamberí, Madrid, España”.

Luque, D. I.; Hugo (2022). Relato vivencial de Hugo. Estudio de caso “Hugo, Distrito de Ciudad Lineal, Madrid, España”.

Luque Sánchez, D. I. (2022). *Itinerarios psicoafectivos: experiencias vivenciales y sensoriales de la pandemia* [ponencia]. IV Encuentro Teórico Teatral Internacional Ensa: Prácticas artísticas híbridas y esfera pública. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro ENSAD, Lima, Perú. https://www.ensad.edu.pe/wp-content/uploads/2022/12/Dossier_Ettien_web.pdf.

Pallasmaa, J. ([2012] 2014). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Presidencia Argentina (2020, 19 de marzo). Decreto DNU 297/2020, AISLAMIENTO SOCIAL PREVENTIVO Y OBLIGATORIO, DECNU-2020-297-APN-PTE - Disposiciones. *Boletín Oficial de la República Argentina*. <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/227042/20200320>.

Quevedo Junyent, Ll. y Solé Fortó, J. (2007). Visión periférica: propuesta de entrenamiento. *Apunts, Educación física y deportes*, 2(88), pp. 75-80. <https://raco.cat/index.php/ApuntsEFD/article/view/300547>.

Rion, G. (s. f.a). *Guy Debord. Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour, 1957* [fotografía]. Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC), Centre-Val de Loire. [https://cutt.ly/s\]C6PQk](https://cutt.ly/s]C6PQk).

Rion, G. (s.f.b). *Guy Debord. The Naked City, 1957* [fotografía]. Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC), Centre-Val de Loire. [https://cutt.ly/2\]C69o\].](https://cutt.ly/2]C69o].)

Said, E. W. (2000). Invention, Memory, and Place. *Critical Inquiry*, 26(2), pp. 175-192. <https://www.journals.uchicago.edu/toc/ci/2000/26/2>.

Sánchez, J. A. y Belvis, E. (2015). *No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y repertorios disidentes*. México D.F.: Paso de Gato.

Cómo citar este artículo:

Luque Sánchez, D. I. (2024). Itinerarios psicoafectivos y relatos vivenciales sobre la pandemia: las artes como medio de experiencia. *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45513>.

1+1=3 G.E. Marx Vigo, una tercera mente

1+1=3 G.E. Marx Vigo, a third mind

Alicia M. Madoery

Universidad Provincial de Córdoba
Córdoba, Argentina
amadoery@upc.edu.ar
<https://orcid.org/0009-0002-7507-5085>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/3rl9ezoga>

Resumen

En el contexto de la dictadura cívico-militar en la República Argentina comienzan a producirse estrategias de emergencia para poder dar a conocer la realidad del país acallada por la censura y la complicidad de la opinión pública general. El Arte Correo comienza a transformarse en el bastión de resistencia a los embates de la represión. En 1976 el hijo del artista plástico Edgardo Antonio Vigo, Palomo, es secuestrado de su hogar. En el año 1977 Vigo le propone a la artista platense Graciela Gutiérrez Marx trabajar en firma conjunta, como un modo de apoyo para reunir fuerzas para comunicar lo que sucedía y combatir el horror de las desapariciones. A partir de allí, nace la firma conjunta en base al juego de sus nombres fusionados. La idea de una tercera mente, acuñada por Vittore Baroni (2007), hace pensar en un desdoblamiento de las subjetividades para intentar expresar aquello que hiere de manera directa; un *alter ego* que permita testimoniar y expresar lo que el trauma no permite. Ante la lógica del horror propiciada por el Estado, esta acción performática de reinventar un tercer estamento del habla se transforma en la salida que permite el proceso de duelo y cierta melancolía de la desafectación.

Palabras clave

arte Correo, red, firma conjunta, montaje, alegoría.

Abstract

In the context of the civil-military dictatorship in the Argentine Republic, emergency strategies begin to be produced in order to make known the reality of the country silenced by censorship and the complicity of general public opinion. Correo Art begins to transform into the bastion of resistance to the attacks of repression. In 1976, the son of the plastic artist Edgardo Antonio Vigo, Palomo, was kidnapped from his home. In 1977, Vigo proposed to work as a joint firm with the artist from La Plata, Graciela Gutiérrez Marx, as a form of support to gather strength to communicate what was happening and combat the horror of disappearances. The joint firm was born based on the game of their names merged. The idea of a third mind coined by Vittore Baroni suggests a splitting of subjectivities to try to express what hurts directly, an *alter ego* that allows witnessing and expressing what trauma does not allow. Faced with the logic of horror promoted by the state, this performative action of reinventing a third level of speech becomes the outlet that allows the process of mourning and a certain melancholy of disaffection.

Key words

mail art, net, joint-signature, mounting, allegory.

1+1=3 G.E. Marx Vigo, una tercera mente

El 24 de marzo de 1976 en la República Argentina, la junta de comandantes asumió el poder y comenzó así el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. Esta se encontraba integrada por el teniente general Jorge R. Videla —designando como presidente de facto—, el almirante Eduardo E. Massera y el brigadier general Orlando R. Agosti. Con un clima social y económico caótico, la junta militar impuso el terrorismo de Estado que, fuera de enfrentar las acciones guerrilleras, desarrolló un proyecto planificado dirigido a destruir toda forma de participación comprometida popular, poniendo en marcha una represión implacable sobre todas las fuerzas democráticas: políticas, sociales y sindicales. Con el objetivo de someter a la población mediante el terror de Estado y así imponer un orden sin voces disidentes, inauguró el proceso autoritario más sangriento que registra la historia de la República Argentina: estudiantes, sindicalistas, intelectuales, profesionales, trabajadores y otros fueron secuestrados, asesinados y desaparecidos y, por ello, mucha gente se exilió en el extranjero.¹

En este contexto, la censura fue uno de los mecanismos gramaticales de acción, que eliminó las circulaciones establecidas como inciertas, a favor de una unidad controlada. En esta línea, el adoctrinamiento disciplinar utilizó variados procedimientos para dominar las fuerzas ideológicas constituidas a partir de multiplicidades organizadas, intentando neutralizar los efectos de contrapoder, resistencia e insubordinación y, sobre todo, legitimando el accionar de la represión sobre los cuerpos hasta afectar el concepto simbólico de la muerte para lograr el silencio y el temor en las personas. Se implementó una lucha contra *la hidra de mil cabezas* —metáfora verbalizada por las Fuerzas Armadas y de seguridad—, para la cual se buscó la complicidad del conjunto de la población forjando pactos de silencio. Pero, por otra parte, comenzaron a producirse estrategias de emergencia para poder dar a conocer la realidad del país acallada por la censura y la complicidad de la opinión pública general; es allí donde se revitaliza el Arte Correo.²

Desde la década del sesenta en adelante, comienza a manifestarse la necesidad en el arte de conformar redes con el fin de comunicar, criticar y problematizar situaciones de índole social,

-
- 1 La figura del desaparecido hace referencia a aquella persona que fue sustraída de la vida social y de cuyo paradero no se tiene conocimiento, por lo que significaba, en el contexto mencionado, sinónimo de *búsqueda*. Los familiares reclamaban la “aparición con vida de los desaparecidos y la libertad de los presos políticos”.
 - 2 En adelante se utilizará el nombre Arte Correo. Es decisión ideológica la utilización de las mayúsculas en las dos palabras como modo de posicionar el género por su propio mérito en la historia del arte.

política o económica para revertir significaciones y valores en la sociedad. El Arte Correo es, intrínsecamente y en esencia, un arte de redes, cuyo objetivo primordial es transmitir mensajes. Al comunicar, se enfatiza la voluntad de compartir y de colaborar, soslayando el mercado de oferta y demanda y las distinciones entre artista y público. Esta práctica permitió, en América Latina, durante los períodos dictatoriales, manifestar, exponer y comunicar, pasando por alto la censura. Conforme a la instalación de los regímenes dictatoriales en dicha región, la actividad de artistas críticos o activistas resultaba comprometida y dificultosa en la atención prestada a la figura del desaparecido, ya que era considerada subversiva y, por lo tanto, perseguida. Así, el artista comprometido socialmente durante el período dictatorial en el Cono Sur era visto como un agitador a ser silenciado debido a que su obra era una herramienta de liberación. Luis Camnitzer (2008) describe al Arte Correo como “arte politizado” (p. 104) que llevó a la cárcel a numerosos exponentes de América Latina, como Paulo Bruscky y Daniel Santiago en Brasil, y Clemente Padín y Jorge Caraballo en Uruguay. Asimismo, en El Salvador, Jesús Romeo Galdamez fue secuestrado por el ejército, por lo que “la nueva red creó un *círculo `paralelo, alternativo y marginal`* que, por cierto, no amenazaba a los dictadores, pero los atacaba” (p. 105).

El Arte Correo, además de trabajar con la idea, el signo y el proceso, adquiere un plus de valor: la invisibilidad, que es donde radica su potencialidad comunicadora subversiva. Los artefactos no comercializables producidos formaban parte de un diálogo procesual entre personas, donde la horizontalidad, la complicidad y la interacción espontánea integraban este paradigma sistémico, relacional y ético, impulsando el sentido de comunidad a través de la reconfiguración del espacio material y simbólico compartido. Para el Arte Correo, “el aspecto crucial detrás del uso del sistema postal para propósitos creativos fue el de permitir comunicarse (*potencialmente*) con todo el planeta al precio de una estampilla” (Baroni, como se citó en Gutiérrez Marx, 2010, párr. 7), retirando al arte del mercado, otorgándole una función social y, como consecuencia, el carácter de arte alternativo antisistema. A través de su singularidad, conforma una sensibilidad alejada del mundo cosificado mercantil. Esta función comunitaria crea lazos entre los individuos que implican nuevas formas de relacionarse, de interactuar y de participar; construye un espacio específico, una forma inédita de reparto del mundo común: “lo que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio/tiempo, de una incertidumbre con relación a las *formas ordinarias de la experiencia sensible*” (Rancière, 2005, pp. 16-17).

Mediante estos diversos envíos postales, los artistas fueron tensionando, por un lado, los *dispositivos* (Foucault, 1980, p. 147) de regulación impuestos por la cultura mediática hegemónica y, por otro, las reglas de la *Institución Arte* (Bürger, 1997, p. 62), disputando no solo *capital simbólico*, sino también posiciones dentro del *campo* (Bourdieu, 1985, pp. 14-24). El Arte Correo comienza a transformarse en el bastión de resistencia a los embates de la represión.

El Arte Correo se articula directamente con las concepciones del arte conceptual de la segunda mitad del siglo XX, que se ancla en el proceso de construcción de obra, no atiende al producto final y se aleja de un arte que solo tenga por objetivo un proceso retiniano. Al estar la obra en circulación postal, continúa en proceso de transformación: exige un receptor, este actúa sobre ella, interviniéndola o remitiéndola a otro destinatario, y entonces las significaciones se suman. El receptor activo tiene una gran importancia en el Arte Correo en la medida en que este último concreta la práctica comunitaria y de relación, apelando a otros métodos que imbrican el juego, el erotismo, la ironía, el humor, la escatología, el sarcasmo y/o la provocación. De alguna manera, los artecorreístas intentan educar al receptor, movilizarlo a dejar su rol pasivo y a transformarse en un actor activo, trascendiendo la mera percepción en la experimentación. De allí que el *collage*, con su sencillez técnica, se convierte en una herramienta fundamental e imprescindible. Como arte militante que es, el Arte Correo posee una clara voluntad de sobrepasar las fronteras estatales, con la intención de conformar nuevos vínculos de amistad para la denuncia del acontecer social en América Latina, y un innegable compromiso con la memoria pública y colectiva, utilizando el correo postal como vía virtual y recuperando el manifiesto vanguardista como elemento de expresión de la obra o, como dice Camnitzer (2008), “...una resistencia que ayuda conseguir la *libertad colectiva*” (p. 33).

En el Arte Correo, al no haber jerarquías ni órdenes preestablecidos de envío, sino tránsitos en forma de red rizomática, las producciones viajan de manera no lineal ni centrada y, en ese devenir, reciben intervenciones aleatorias producidas por el medio de comunicación oficial, como así también, intervenciones requeridas por el artista que produce el envío. En ese circuito, la obra se fragmenta montajísticamente. La factura —en general son obras de bajo costo, grabados producidos en serie, sellos de oficina o la misma técnica xilográfica y el contenido alegórico— convierte a estas obras en un arte ruinoso, ya que se dejan al descubierto y, de manera consciente, las costuras constitutivas. La obra, desnudada artísticamente durante periodos de decadencia, dialoga con el observador positivamente, mostrando con más elocuencia su oposición a las imágenes del sistema dominante, lineal y unívoco.



Imagen 1: Vigo, E. A. (1976). Set Free Palomo. La Plata, República Argentina

Liberen a Palomo

Desde el año 1968 en adelante, se evidencia en las producciones de Edgardo Vigo su compromiso social como artista, en el contexto político, social y económico de la República Argentina. El Cordobazo (1969), los fusilamientos de Trelew (1972) y el regreso de Perón (1972) serán temas instalados con precisión en su publicación *Hexágono '71*. El año 1976 es crucial en su vida —y lo será también luego para Graciela Gutiérrez Marx— porque su hijo, Abel Luis Palomo, es secuestrado de su hogar y desaparecido por la dictadura cívico-militar. Este episodio deja una huella indeleble para su futuro accionar.

Abel Luis Vigo Comas nació el 16 de mayo de 1957; era el hijo mayor de Edgardo Vigo. Militó desde su época de estudiante secundario en el Colegio Nacional Rafael Hernández, dependiente de la Universidad Nacional de La Plata. Lo llamaban Pomelo o Palomo y fue secuestrado de su domicilio el 30 de julio de 1976, cuando militaba en la UES (Unión de Estudiantes Secundarios) de la escuela Técnica Industrial de Bellas Artes de los Hornos, a los 19 años de edad. Era empleado en la empresa de transporte El Quilmeño y jugador de rugby.

En el sobre enviado a Lomholt Formular Press, Dinamarca, en 1976, por Edgardo Antonio Vigo, se observa el juego de sellos con matasellos del día de su emisión, denominado Set Free Palomo (SPD, 30.07.76).

Aquí la deixis temporal se hace presente mediante datos de información y datos que funcionan como liberación del espíritu. El sello postal apócrifo es la clara muestra de la factura ruinosa de la técnica xilográfica que, junto al contenido, deja al descubierto y de manera consciente las costuras constitutivas. Edgardo Vigo, tras la desaparición de su hijo, denuncia el hecho apelando al signo; composiciones con sombras y siluetas revelan en esa intrínseca oscuridad el vínculo padre/hijo y la ausencia del ser amado. Siluetas oscuras que son sombras, ausencia de luz, signos en sí de la ausencia que, a su vez, nos remiten a las siluetas que luego vendrán para corporeizar a los desaparecidos. En la serie de cuatro estampillas, Vigo utiliza la foto carnet de su hijo y, mediante la eliminación de tonos, iconiza su rostro sobre un fondo de colores que aluden a la bandera argentina —el símbolo—, solo que la franja blanca presenta un orden secuencial que únicamente es visible cuando las cuatro estampillas están juntas. En las de arriba, la franja blanca se convierte en dos franjas, signos funcionando en montaje, una “V” invertida; y en las de abajo, la franja blanca cobra otro sentido simbólico cuando están juntas: ¿la “V” de la victoria escondida tras el rostro de Palomo?

Una con-fusión de identidades

Después de la desaparición de Palomo, Edgardo Vigo deja paulatinamente de militar por la causa, tal vez por miedo a la persecución o tal vez por miedo a poner más en riesgo la vida de su hijo; aunque esto fue cambiando al asociarse con Gutiérrez Marx.

En el año 1977, Edgardo Vigo le propone trabajar en firma conjunta a la artista platense Graciela Gutiérrez Marx y fusionar sus nombres, como un modo de apoyo para reunir fuerzas para comunicar lo que sucedía y combatir el horror de la dictadura. Al respecto, expresa el arte correísta John Held (comunicación personal, 20 de marzo de 2020): “entraron en esta *misteriosa identidad asumida*, que había desconcertado a muchos en la comunidad del arte del correo”. Graciela se convierte de alguna manera en el bastión de apoyo de Vigo, en sus propias palabras: “*una con-fusión de identidades*”. La idea de *una tercera mente* proviene del arte correista Vittore Baroni (2007) y hace pensar en un desdoblamiento de las subjetividades para intentar expresar aquello que hiere de manera directa, un *alter ego* que permita testimoniar y expresar lo que el trauma no permite.

En la fotografía del archivo de Clemente Padín se observa la acción programática fundada en la unión de dos remeras blancas, impresas, cosidas mediante grandes puntadas de hilo

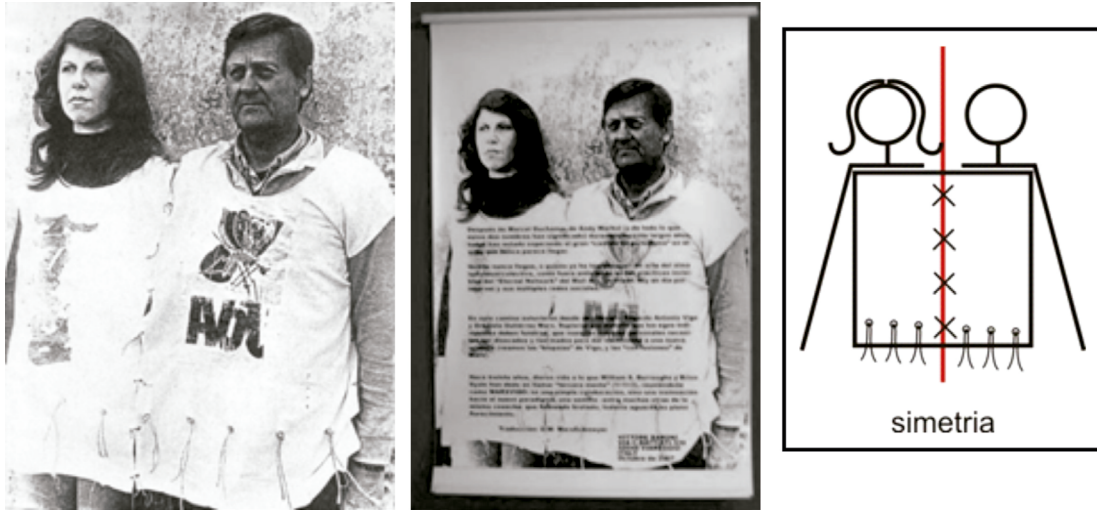


Imagen 2: G.E. Marx Vigo (1979). Fotografía enviada a *The Apropos T-Shirt Show*. La Plata, República Argentina.

rústico visible, dejando por dentro uno de los brazos de cada uno. En esta unión del vestuario se observan las puntadas, las costuras, los nudos que marcan el ritmo programático que pone a andar el ritual donde la simetría es el principio regulador y ordenador de ese caos momentáneo de la unión de dos disímiles; el símbolo de la unión como una exhibición de la necesidad de vínculos visibles. En épocas en que mostrar o dejar ver vínculos era peligroso, también se ponía en juego la estructura paralela y simétrica del acto mágico, alegórico, de fusión de cuerpos.

El arte correísta John Held, en entrevista realizada por la autora de este artículo, explica que, en un principio, la aparición de esta firma significó cierto halo de misterio, nadie sabía muy bien quién o quiénes eran, pero, por otro lado, esos nombres y apellidos, sobre todo el de Vigo, ya eran muy conocidos en la red. Esta fusión de nombres puede ser tomada como una *homoseudonimia* o *seudonimia cuadrática*, como ha escrito Giorgio Manganelli (como se citó en Agamben, 2000), que no es ni más ni menos que utilizar como seudónimo el propio nombre: “*la (seudonimia) lleva al extremo la paradoja ontológica de la heteronomía*” (p. 137) en este caso, duplicada. Es una broma tragicómica del superviviente, como única manera de



Imagen 3: G.E. Marx Vigo. *Fusión de nombres* (impresión xilográfica). La Plata, República Argentina.

representar un acontecimiento inimaginable, donde convive lo humano con lo no-humano, que es imposible de representar; un estado que es presente puro y donde no es posible mantener la mirada, donde es imposible permanecer, donde la salida es la retención y la condensación, para posibilitar el desplazamiento en la acción diferida de la representación. El yo, en este caso por dos, deja de existir y este sinónimo toma su lugar: “el *homoseudónimo* es absolutamente extraño y perfectamente íntimo, incondicionalmente real y necesariamente inexistente a la vez” (p. 138). En todo encuentro hay una conjunción que define el tiempo y el espacio, hay un motivo en ese encuentro que es cronotópico, y adquiere un carácter preciso, matemático, abstracto, convirtiéndose en una significación metafórica y simbólica.

Ante la lógica del horror propiciada por el Estado, esta acción performática de reinventar un tercer estamento del habla se transforma en la salida que permitía, por un lado, el proceso de duelo y, por otro, cierta melancolía de la desafectación, una suerte de testigo que ha vivido los hechos y va a rendir testimonio. Las propuestas incluían grabados, sobres, estampillas, sellos, fotografías, fotocopias, etc. que eran enviados a una lista de contactos del exterior que formaban parte de la red, como estrategia de resistencia política e ideológica; signos y textos que debían ser decodificados por los receptores de las cartas.

La imagen síntoma es aquella que obliga a seguir mirándola —cenizas candentes de la memoria—, aquella imagen que, con su naturaleza carcomida por el tiempo, como retazos de la historia, ha sobrevivido como pieza de un *puzzle* explotando en una paradoja. Pero el archivo como vestigio deja entrever su naturaleza con faltantes, producto del tiempo que ha pasado, donde debemos descubrir esa huella mnémica de la experiencia. Y es allí, en este trabajo de arqueología cultural, donde se ubica esta *temporalidad latente, tensionada y contradictoria* que retiene para luego soltar (Didi-Huberman, 2006, p. 58). Como ya mencionamos, el Arte Correo inquietó miradas de múltiples maneras: primero con el dispositivo de envío, en la factura de la comunicación, con sellos y matasellos apócrifos, recortes, grabados, fotocopias, dibujos y, sobre todo, propiciando la intervención en el aspecto procesual. Estos fragmentos montados, las marcas del devenir, comienzan a escindir la concepción de *obra de arte* como nexo de sentido y es, en esa misma ruptura, donde se indaga al mismo sentido. El *collage*, en sus múltiples acepciones, es encuentro de los heterogéneos que conforma un arte alegórico que se identifica o emparenta con el arte a largo plazo, en un juego de intercambios entre el mundo del arte y del no-arte.

Frente a un acontecimiento inimaginable, imposible de representar, la alegoría interrumpe, agita suspendiendo el desarrollo cronológico de las acciones, convirtiéndose en presente puro; seculariza la historia convirtiéndola en puro presente, redirecciona esta agitación del *continuum* temporal hacia la espacialidad, trozando la naturaleza y exponiéndola en partes, en objeto arqueológico, donde los silencios o blancos entre conjunciones de imágenes insospechadas significan tanto, o más, que los espacios ocupados; pero estos fragmentos deben cumplir como requisito una relación sistemática de las partes con el todo. El gesto de la alegoría es la tristeza, su esencia política está en lo críptico:

La alegoría no es una convención de la expresión, sino la expresión de una convención. Y al mismo tiempo la expresión de la autoridad, expresión secreta, a causa de la nobleza de sus orígenes, y pública en función del terreno (histórico, político) donde se ejerce. (Benjamin, 1928, citado en Didi-Huberman, 2008, p. 193).

Parece claro que la alegoría encuentra su clímax en los casos de significaciones que no resultan obvias, sino justamente lo contrario: su intención es disfrazar u ocultar ideas en unas imágenes en pos de este objetivo. Es que la alegoría posee una sintaxis paratáctica, que acciona simbólicamente, donde no hay un orden jerárquico ni subordinaciones gramaticales; la parte es símbolo, es totalidad, es un absoluto en sí misma, es completa y de igual valor que el todo; todos los elementos tienen igual importancia, conformando un discurso mosaico, fragmentario, donde las imágenes simbólicas están yuxtapuestas sin poseer una más valor que la otra, sin correlación u oposición, conformando implícitamente un ritmo. Este ritmo alegórico se va convirtiendo en una técnica codificadora, donde se repiten combinaciones que resultan esperables o predecibles y es así como el ritmo alegórico adquiere la fuerza de la magia, cuyos argumentos son simétricos y rituales, de carácter diagramático o programático.

Si en la alegoría el fragmento es ruina, cadáver, caducidad, el montaje trabaja con documentos de la vida cotidiana para mostrar retazos de lo real (García, 2011, p. 139). Didi Huberman (2008), sumándose a las ideas de Benjamin, le asigna al montaje, como primera función, la de recomponer las fuerzas y los terrenos donde la producción se desarrolla. Estas fuerzas se recomponen a través del arte, creando formas y choques eficaces, liberando *imágenes dialécticas detenidas*, “una imagen del tiempo que hace explotar el relato de la historia y la disposición de las cosas” (p. 151). Dicha imagen, en su explosión de sentidos, abre una brecha a un inconsciente visual reprimido; pero el precio que el alegorista visual paga por ofrecer al espectador un punto de vista analítico es el perder la naturaleza mimética de la obra, entonces, el mensaje emitido mediante recursos fragmentarios adopta la apariencia de un mensaje críptico, codificado, que debe ser desentrañado. Cada cosa por ver, cuando la sostiene una pérdida, también nos mira, nos concierne, nos asedia. En esta instancia lo visible se convierte en síntoma, este se sostiene y remite a una obra de pérdida. Estamos ante la evidencia de que la ausencia nos mira en una obra que es pseudo presencia de esa ausencia y, a la vez, es cuando sabemos de la pérdida. Entonces todo está allí, asumiendo que la ausencia no puede ser reemplazada semióticamente con una presencia. Lo visible ante nosotros es solo la huella de una semejanza presente, arruinada y es donde el montaje se pone en marcha esgrimiendo la dialéctica.

Consideramos al Arte Correo como un arte de características comunicacionales debido a que la conciencia creadora que lo propicia parece ser siempre un acto de intercambio que supone a un otro en la realización del acto. Al asumir la naturaleza dialógica de un discurso en el que confluyen dos enunciados yuxtapuestos y hasta superpuestos, con sus respectivos códigos, se adiciona también la presencia y alusión a determinada memoria común en el emisor y el receptor, ya que la ausencia de esta condición compartida hace que el mensaje sea indescifrable. De allí se infiere que un enunciado posee dos tipos de actividades discursivas: uno dirigido a un destinatario abstracto, cuya memoria es reconstruida por el emisor, y el otro, a un destinatario concreto, cuya memoria individual el emisor conoce perfectamente. En este sentido, las producciones de G.E. Marx Vigo enunciaban a un destinatario indeterminado que se cristalizó en uno genérico —la población argentina— hacia donde apunta el esfuerzo en el intento de denunciar una realidad desquiciante de desapariciones, apelando a la memoria y al no olvido y, por otro lado, a un destinatario real y concreto, un hijo desaparecido y, a través de él, emblemáticamente, a todos los desaparecidos. En dichos de G.G. Marx: “El 22 de agosto de 1977 Edgardo Vigo me propuso trabajar *en dupla, con firma conjunta*, para darnos más fuerza con un nombre en común: G.E. Marx Vigo” (De Rueda, como se citó en Gutiérrez Marx, 2010, párr. 19). De este modo, los enunciados de las obras funcionaban bajo el efecto de una instantánea; el énfasis está puesto en el enunciado en sí mismo conformando una deixis espaciotemporal: dato de impronta informativa de registro y denuncia de un momento específico (por ejemplo, matasellos), una marca flagrante del aquí y ahora.

Es así que podemos inferir que la dupla, mediante un proceso de asociación, fue avanzando hasta funcionar como resistencia ideológica y de compromiso, como la propuesta de las voces acalladas, interpelando de una manera liberadora el pensamiento crítico, a través de un medio de comunicación estatal no masivo. En consecuencia, el correo postal, en conjunción con el arte, creó estructuras de emplazamiento propias durante un período donde era inimaginable la libertad de expresión y opinión, entrelazando un discurso alterno, pero sin hacer perder la propia individualidad de cada artista. No hay dudas de que el Arte Correo surgió como modo de develar lo oculto, lo acallado por el terror, para expresar la verdad prohibida y denunciar la degradación institucionalizada.

El discurso periférico sostenido por la resistencia distribuía el mensaje de uno a uno, pero, a la vez, este uno a uno pudo convertirse, de manera rizomática, en redes nacionales e internacionales, donde las intersecciones se trasladaban constantemente. Esta es una característica propia del envío postal que introduce al otro espectador transformándolo en

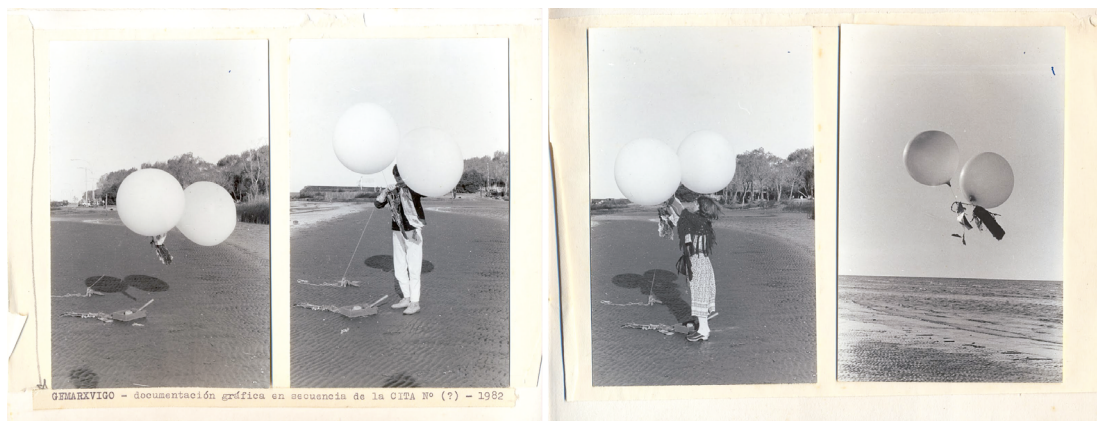


Imagen 4: G.E. Marx Vigo (1982). *Señalamiento. Boca Cerrada, Punta Lara*. Fotografías digitales tomadas de las fotografías originales analógicas del Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata. República Argentina.

parte activa del proceso, emancipándolo a través de múltiples y aleatorias operaciones de intervención y desautorización del lugar tradicional del artista-hacedor-iluminado. El artista debía correrse de ese lugar de elegido para colocarse en el de un observador más. El receptor se encontraba inevitablemente comprometido con la obra y con la circulación, descentralizando el proceso creador, enmarcado en la tendencia al rechazo de la figura del artista inefable en pos de una colectividad activa donde los espectadores se encuentren. La obra se convierte en ironía interpelante puesta en marcha con la intención, siempre, de desafiar la mirada y hacer que el observador despierte, salga del letargo ocultante, que podía manifestarse mediante el rechazo o el disgusto, pero nunca por la indiferencia. Su objetivo no era agrandar, sino, por el contrario, el sentimiento revulsivo abriría un horizonte de conocimiento al observador en un sentido pedagógico, en lo concerniente al rol social del arte.

Cada primavera, Graciela y Eduardo se encontraban en Boca Cerrada, Punta Lara, para devolver-se y devolver la esperanza en el florecimiento que el horror de la dictadura arrebató a todos por igual. Sobre los *Señalamientos* dice Graciela Gutiérrez Marx: “Lo que señalábamos cada año era el silencio de las primaveras que no brotaban, siempre quisimos rescatar la vida,

como si en esos *rituales íntimos* pudiéramos resguardarla” (Gutiérrez Marx, 2010, párr. 24). En 1983, la dupla comienza con el “Anteproyecto de Fusión para una contestación abierta y transitoria propuesta para el año 2000” en el Museo de Telecomunicaciones de la Costanera Sur, acción que marca el cierre del trabajo conjunto.

El 7 de enero de 1979, en La Plata, G.E. Marx Vigo proponen la convocatoria *Acuse de recibo*. Una filatelia creativa marginal y paralela. En la publicación se exhibe en su tapa, a modo de consigna, la frase “Hacia una filatelia marginal creativa y paralela”, dejando evidenciada la tendencia alternativa al arte oficial. En el primer número, G.E. Marx Vigo publican una declaración, a modo de manifiesto, donde dejan asentado lo que denominan *filatelia marginal*. Lleva por título *Acuse de recibo* y la envían por correo a una lista de participantes, junto con la publicación. En dicha publicación se autodefinen como creadores marginales, como respuesta a la observación de cierto agotamiento de las que ellos denominan tendencias románticas. Es evidente ya la necesidad de encontrar canales de comunicación nuevos donde poder expresar aquello que sucede, una realidad que los lleva por delante con la crudeza de vida y muerte. El



Imagen 5: G.E. Marx Vigo (1979-1983). *Nuestro Libro Internacional de estampillas y matasellos*. Tapas nro. 1-4. La Plata, República Argentina

subjetivismo, la individualidad y las tradiciones ya no alcanzan ante la incertidumbre de una realidad que golpea. Los artistas proponen una “Filatelia Marginal Creativa y Paralela” (1979) donde se alejan irremediamente del coleccionismo de la filatelia tradicional y conservadora, no solo por el público que la usa, sino también por su funcionalidad al sistema.

De esta manera, buscan afianzar unos usos y unas funciones transgresoras del sistema institucional. Es allí donde el Arte Correo, al violentar el origen y liberar las ataduras reglamentarias, se convierte en marginal. El sello postal pierde su valor metálico de franqueo, alejándose de los mercados y centrándose en el goce puro, íntimo, sin obligaciones ni reglamentos, con el único objetivo de juntar y hacer. La diversidad de sellos, su manufacturación, sus técnicas y sus imágenes demuestran una vez más como, pese al aparente agotamiento de ciertas tendencias románticas del arte, este abre perspectivas de permanente recambio por canales novísimos e inesperados que permiten practicar esa constante del ser humano que es la necesidad de crear. Lo que determina la marginalidad de la estampilla creativa o estampilla apócrifa en el Arte Correo no es el uso y la función, sino su transgresión al reglamento de las administraciones de correo; todo lo contrario, al sistema de catalogación de estampillas por las que se rigen las colecciones filatélicas tradicionales. Nos interesa recalcar, sin un afán taxonómico, que en filatelia existen estampillas que en su origen pueden ser consideradas como artísticas, ya que pueden ser encargadas en su diseño a artistas, pero siempre mantienen un valor específico monetario dentro del sistema postal. La estampilla creativa o estampilla apócrifa nace del propio magma marginal del Arte Correo, violando el sistema postal y segregándose definitivamente de las ataduras clásicas y oficiales. Al descartar su utilidad de valor de franquicia se manifiesta su marginalidad intrínseca que la inmuniza contra todas las manipulaciones espurias que afectan a las prácticas creativas más actuales. La propuesta de la “Filatelia Marginal Creativa y Paralela” se mueve dentro del goce de juntar, sin orden preestablecido alguno, armar su presentación en forma personal y mostrar en la intimidad un material que promueve una versión anárquica de una existencia que empieza y termina en cada pieza y que abre constantemente la perspectiva de seguir ampliándose sin ninguna obligación que regule la libertad creativa. Desde su génesis, el Arte Correo libera las ataduras reglamentarias y se convierte en marginal. El sello postal pierde su valor metálico de franqueo, alejándose de los mercados y centrándose en el goce puro, íntimo, sin obligaciones ni reglamentos, con el único objetivo de juntar y hacer.

Una dupla, una firma, una nueva entidad de resistencia

Concluyendo, podemos inferir que la dupla G.E. Marx Vigo, mediante un proceso de asociación, fue avanzando hasta funcionar como resistencia ideológica y de compromiso, como propuesta de las voces acalladas, interpelando de una manera liberadora el pensamiento crítico, a través de un medio de comunicación estatal no masivo dentro de un período donde era inimaginable la libertad de expresión y opinión. La firma conjunta G.E. Marx Vigo surge como una *tercera mente* desde la necesidad de aunar fuerzas para comunicar los horrores de las desapariciones de la dictadura cívico-militar. Las producciones de G.E. Marx Vigo enviadas a la red de Arte Correo denuncian la situación del país mediante comunicaciones cuya poética se caracteriza por el montaje y la alegoría, subvirtiendo el orden establecido dentro del sistema de correo postal estatal.

Bibliografía

- Agamben, G. (2000). Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. En *Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Bourdieu, P. (1985). The genesis of the Concepts of Habitus and Field. Sociocriticism. *Theories and Perspectives*, II(2).
- Bürger, P. (1997). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: Casa editorial HUM.
- Didi-Huberman, G. (2006). La imagen arde. En L. Zimmermann et al., *Pensar por las imágenes. Alrededor del trabajo de Georges Didi-Huberman* (pp. 11-52). Nantes: Editions Cécile Defaut.

- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Foucault, M. (1980). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- García, L. (2011). *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político cultural*. Santiago: Universidad de Chile, Colección TEORÍA 23.
- Gutiérrez Marx, G. (2010). *Arte Correo: Artistas invisibles en la red postal. 1975-1995*. Buenos Aires: Luna Verde Ediciones.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Fuentes

- Baroni, V. (2007). *de G.G. MARX a G. E. MARX-VIGO*. Grupo de estudio e investigación de los fenómenos contemporáneos. <http://www.geifco.org/actionart/actionarto3/secciones/2signo/artistas/delSignoAlObjeto/ggMarx/vigoGG/index.htm>.

Cómo citar este artículo:

- Madoery, A. (2024). 1+1=3 G.E. Marx Vigo, una tercera mente. *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45514>

Pensando la arcilla con el cuerpo: el pensamiento metafórico multimodal en un taller de cerámica

Thinking of clay with the body: multimodal metaphoric thought in a pottery workshop

Carolina M. Mahler

Universidad Provincial de Córdoba
Córdoba, Argentina
cmahler@upc.edu.ar
<https://orcid.org/0000-0002-0399-3883>

Alejandra Perié

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
alejandraperie@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0003-5245-1110>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/ra7d9ojew>

Resumen

Las *metáforas conceptuales* (Lakoff y Johnson, 1980; 1999) forjan la conceptualización de un tipo de experiencia, generalmente abstracta o difícil de comprender (*dominio-destino*), en términos de otra, habitualmente más básica o simple (*dominio-origen*). Las *metáforas multimodales* (Forceville, 2006) emergen de la correlación entre un dominio-origen, que expresa su contenido en una modalidad, y un dominio-destino, en otra *modalidad*. En esta indagación, que forma parte del proyecto *Pensar las Artes con el Cuerpo* (SPI, UPC), identificamos y analizamos el *pensamiento esquemático* (Mahler, 2023) proyectado a los procesos llevados a cabo por productores de arte, artesanía y diseño en el contexto situado de un taller de cerámica. Las *metáforas multimodales* más sobresalientes son LA PIEZA DE CERÁMICA ES LA PROFESORA y LA ARCILLA ES EL CUERPO, que articulan las explicaciones y las pautas. Les siguen LA TEMPERATURA ES VERTICALIDAD, LA PIEZA DE CERÁMICA ES LA MANO o EL PUÑO, TOCAR ES TORNEAR, LAS MANOS SON HERRAMIENTAS, CONOCER ES VER y LA CABEZA ES CONTENEDOR, entre otras. El pensamiento metafórico emerge espontánea y dinámicamente en las consignas, la práctica y la elaboración conceptual, sirviendo a diferentes fines especialmente ligados a la construcción y circulación de significados relevantes al contexto específico del taller.

Palabras clave

cognición corporeizada, metáfora conceptual, pensamiento esquemático, discurso artístico.

Abstract

Conceptual metaphors (Lakoff & Johnson, 1980; 1999) shape the conceptualization of one type of experience, generally abstract or difficult to understand (*target-domain*), in terms of another, usually more basic or simple (*source-domain*). *Multimodal metaphors* (Forceville, 2006) emerge from the correlation between a source-domain, which expresses its content in one modality, and a target-domain, in another *modality*. In this study, part of the project named *Pensar las Artes con el Cuerpo* (SPI, UPC), we identified and analyzed the *schematic thoughts* (Mahler, 2023) mapped to the processes carried out by producers of art, crafts and design in the situated context of a pottery workshop. The most outstanding *multimodal metaphors* are THE PIECE OF POTTERY IS THE TEACHER and THE CLAY IS THE BODY, which articulate the explanations and guidelines. These are followed by THE TEMPERATURE IS VERTICALITY, THE PIECE OF POTTERY IS THE HAND or THE FIST, TOUCHING IS TURNING, THE HANDS ARE TOOLS, KNOWING IS SEEING and THE HEAD IS A CONTAINER, among others. Metaphorical thinking emerges spontaneously and dynamically in the prompts, practice and concept construal, serving different purposes especially dedicated to the construction and circulation of meanings relevant to the specific context of the workshop.

Key words

Embodied cognition, conceptual metaphor, schematic thought, artistic discourse.

La teoría de la metáfora conceptual y las metáforas multimodales: introducción

Según la Teoría de la *Metáfora Conceptual* (Lakoff y Johnson, 1980; 1999) (en adelante: TMC), las *metáforas conceptuales* (MCs) moldean la conceptualización de un tipo de experiencia, generalmente abstracta o difícil de comprender, en términos de otra, habitualmente más básica o simple. Las MCs se basan en la idea de una proyección asimétrica o correlato experiencial, por la que un *dominio-origen* le da forma a un *dominio-destino*, constituyendo así un tipo específico de concepto. Así, las MCs nos permiten pensar algo en términos de otra cosa.

La noción de *dominio* es de amplio rango y refiere tanto a experiencias sensorio-motrices muy básicas, tales como VER y VERTICALIDAD, como también a experiencias más abstractas y complejas, tales como los conceptos abstractos COMPRENDER y FELICIDAD. Según la formulación inicial de *Teoría de la Metáfora Conceptual*, los dominios más básicos son un tipo de conceptualización llamado esquemas de imagen (p. ej., Johnson, 1987), que surge de nuestra capacidad de estar, movernos y percibir el mundo, según los enfoques *gestálticos* de la percepción (p. ej., Rosch, 1978) y *enactivos* de la cognición (p. ej., Varela *et al.*, 1991). Cuando estos *esquemas de imagen* se proyectan hacia otro dominio, constituyen el anclaje en la experiencia sensorio-motriz del significado metafórico. Así, las proyecciones o correlaciones nos permiten comprender algo en términos del anclaje en la experiencia corporeizada, como en las MCs COMPRENDER ES VER y FELICIDAD ES ARRIBA.¹ En tal sentido, las MCs no dependen de comparaciones, analogías o parecidos intrínsecos entre los dos dominios que las componen. Cabe destacar que la productividad en las MCs se establece mediante el ensamblaje y re-ensamblaje de diferentes dominios y diferentes metáforas conceptuales entre sí.

Las MCs son ubicuas en el pensamiento humano, y son una parte fundamental de la explicación de nuestras capacidades para el razonamiento y la creatividad. Están característicamente por fuera del alcance de nuestra consciencia, según la TMC, por lo que no nos percatamos de estar utilizándolas. Están tan arraigadas en nuestro pensamiento habitual, tanto en la vida cotidiana como en el pensamiento científico y artístico, que pasan inadvertidas.

¹ Es convencional en la TMC utilizar este tipo de etiquetas que explicitan los dominios de las MCs en mayúsculas sostenidas, unidas por la cópula (primero el dominio-destino y luego el dominio-origen).

Cabe mencionar que las MCs son un fenómeno de la cognición, diferente del fenómeno literario o retórico. No concebimos la MC como un recurso que puede o debería ser suprimido con el fin de obtener un lenguaje literal, llano y claro. Por el contrario, las MCs son conceptos significativos en sí mismos. Desde una perspectiva más amplia, la TMC se ha alejado de las concepciones clásicas o computacionales de la mente. Estas últimas suelen concebir la capacidad de pensar como algo separado tanto de la propia corporalidad como de los contextos históricos y sociales. En este estudio, como veremos enseguida, nos distanciamos también de la idea de que las metáforas sean el producto de la subjetividad en un sentido estricto, y de la mente del sujeto como escindida del cuerpo.

Un desarrollo posterior que ha recibido la TMC es el estudio sobre las *metáforas multimodales* (MMs) (Forceville, 2006; Forceville y Urios-Aparisi, 2009). Una MM puede concebirse como un subtipo de metáfora conceptual que específicamente se basa en la correlación entre un dominio-origen, que expresa su contenido primordial o exclusivamente en una modalidad, y un dominio-destino, en otra modalidad. Modalidad, en este marco, es un sistema de signos interpretables en razón de la percepción y la acción. Así, la noción de *modalidad* de las MMs es entendida desde una perspectiva semiótica de la expresión de los significados que se correlacionan en los dominios origen y destino.

Marco teórico

El desarrollo multimodal para las MCs es importante en las artes, ya que, con anterioridad, el estudio de las metáforas se enfocaba casi exclusivamente en la expresión lingüística y monomodal de las MCs. En este artículo, desarrollamos un enfoque específico que hace converger las virtudes epistémicas de la TMC y la noción de MM, como veremos a continuación.

La noción de *modalidad* es controversial y difícil de definir. Por una parte, cabe destacar que no la asociamos directamente a los cinco sentidos clásicamente estudiados. La humanidad cuenta, como ahora sabemos, con sentidos que quedan por fuera de tal propuesta tradicional, p. ej. la noncepción (vgr., nuestra capacidad para percibir dolor), o la propiocepción (vgr., nuestra capacidad para sentir las partes de nuestro propio cuerpo y los fenómenos ligados a ello en el movimiento, en el espacio, etc.). Otra dificultad definicional de *modalidad* es que es posible estudiar las modalidades de la percepción no de una sola, sino de diferentes maneras, p. ej., por el órgano involucrado o por los fenómenos que operan (p. ej., el gusto y el olfato

son fenoménicamente difíciles de separar). Por ello, para estudiar las MMs es más fructífero ligar la idea de *modalidad* a una perspectiva semiótica de la *expresión* de los significados que se correlacionan en los dominios origen y destino en el pensamiento metafórico. El medio y los factores contextuales participan en el recorte de la noción de *modalidad* que utilizamos. Dado que el tipo de modalidad de un dominio es habitualmente “intraducible” en términos de la modalidad del otro dominio, este análisis que proponemos podría desvelar algunos procesos cognitivos artísticos situados que quedan por fuera de la explicación en los enfoques tradicionales de la mente, como también por fuera del enfoque inicial de la TMC.

La presente indagación se enmarca en una concepción situada, corporeizada (Varela *et al.*, 1991; Johnson, 1987) e intersubjetiva (Trevarthen, 1998; Perez y Gomila, 2022) de la cognición, tanto respecto a la génesis como a la expresión de las MMs (Mahler, 2023). Para la noción de *corporeidad*, nos servimos de la noción de *anclaje* de las MCs y ofrecemos una versión reelaborada de los *esquemas de imagen*, potenciada por la perspectiva de la Semiótica Cognitiva, específicamente, la noción de *esquema mimético* (Zlatev, 2005): el *pensamiento esquemático* (Mahler, 2021; 2023). Este sirve de explicación de los significados de la metáfora. El *pensamiento esquemático* es un tipo de conceptualización muy básica, de escasa precisión o riqueza semántica, que no depende necesariamente del uso de ítems lingüísticos, que involucra aspectos constitutivamente sociales en la organización de su significado, y que se manifiesta o expresa en diferentes sistemas semióticos, tales como los gestos faciales y corporales, sonidos o ruidos, así como también en el *discurso* en un sentido amplio (Halliday y Matthiessen, 2004; Kress, 2012; Kress y Van Leeuwen, 2021). Se entiende por *discurso* a la *práctica sociocultural*, no idealizada ni abstracta, del lenguaje utilizado por los participantes en los intercambios entre ellos, cuyos aspectos esenciales, tales como la prosodia y la tonalidad en el habla, cobran importancia. En las MMs, el *pensamiento esquemático* se proyecta o correlaciona con otro dominio, como dijimos, expresado en una modalidad diferente. En este estudio, el pensamiento metafórico emerge espontánea y dinámicamente en las consignas y la elaboración conceptual de los procesos llevados a cabo por productores de arte, artesanía y diseño que participaron de un taller de cerámica realizado en noviembre de 2019.

Tal taller, que llevó como título “Los modos de hacer: el material, tradición-disciplina, cambio/práctica”, se propuso como una instancia autorreflexiva centrada en el concepto de *transversalidad*, en torno a la relación entre la técnica cerámica, el hacer manual propio de este oficio, y los procesos que cada asistente era capaz de vincular desde sus experiencias previas. El interés inicial de este taller estuvo centrado en observar cómo una nueva práctica puede

modificar respuestas habituales frente al material y viceversa, cómo un ejercicio artesanal puede modificar ciertas dinámicas de trabajo fijas en otros tipos de procedimientos. La metodología empleada tuvo distintos momentos: una primera parte destinada a un acercamiento a la técnica (tiempo estimado 90 minutos), una segunda parte destinada a la *exploración* (tiempo estimado 90 minutos) y una tercera parte destinada a la *modificación* (tiempo estimado 60 minutos). La primera parte propuso un acercamiento, una introducción y un reconocimiento del material a través de una práctica ancestral: el amasado. Se realizaron ejercicios de revisión de dos procedimientos técnicos tradicionales: modelados primitivos o primarios: pellizco-zurullo. La segunda parte consistió en realizar ejercicios técnicos menos tradicionales o sistemáticos. En primer lugar, la realización de pruebas o prácticas que surgían desde el hacer y la lógica cerámica, p. ej., repetir de cuatro a seis veces el ejercicio de modelar una pieza cóncava desde el pellizco. En segundo lugar, la realización de una mutación simple en cada prueba, reflexionando sobre su capacidad inicial de contener. La última parte consistió en la realización de pruebas o prácticas a partir del hacer y la lógica de otros materiales y procedimientos que cada una traía, tales como pensar en uno o dos procedimientos, acciones, ejercicios, propios de sus procesos en otras investigaciones, y aplicarlos utilizando, en este caso, la arcilla. Estos diferentes momentos en el taller se imbrican con el tipo de pensamiento metafórico emergente, como se verá en la sección Resultados y discusión.

Objetivos y método

Esta indagación es una parte del proyecto *Pensar las Artes con el Cuerpo*, avalado por la Secretaría de Posgrado e Investigación de la Universidad Provincial de Córdoba², en torno a la pregunta sobre los procesos cognitivos de estudiantes e investigadores en arte y diseño en un contexto dado. En este trabajo, presentaremos los resultados originales de la indagación, tras compartir un avance de estos en las XXVI Jornadas de Investigación en Artes, organizadas por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

Nos proponemos revelar cuáles MMs fueron utilizadas por les participantes, con el fin de dar a conocer la manera en que ciertas conceptualizaciones ancladas al cuerpo tienden a construirse metafóricamente, lo que permite la creación y circulación de significados relevantes.

² Aval institucional de la Universidad Provincial de Córdoba: resolución 0057/20.

Las MMs fueron analizadas como emergentes en el taller de cerámica, sirviendo diferentes fines.

Tal taller de cerámica constituye el contexto situado de investigación sobre los procesos creativos. Elegimos este contexto de taller reconociendo que sus objetivos iniciales suscitarían la *expresión* de pautas y de formas de elaboración y/o reelaboración de los procesos creativos. Los significados expresados en diferentes sistemas semióticos en las MMs que emergieron refieren a las técnicas artísticas, las pautas para la creación con arcilla y la aplicación de procesos proyectivos de diversas disciplinas a un campo material diferente al que les participantes del taller habitualmente trabajan, es decir, la cerámica.

El registro de esos significados metafóricos se realizó de manera coherente con el enfoque de la *experiencia corporeizada situada*. Se tomó nota de las expresiones en diferentes modalidades que emergieron en interacciones, diálogos y demostraciones durante el taller, en el formato de escritos descriptivos o glosas, comentarios grabados y fotografías. Estos registros fueron recolectados y tratados como relevantes de tres maneras: por una parte, como se ha dicho, los significados son *situados* o acoplados al entorno, en calidad de expresiones de los procesos en la experiencia del taller. Por otra parte, son *intersubjetivos*, en la medida en que adquieren un significado en virtud del encuentro con otros y de las interacciones entre los participantes del taller, cuyos roles se ajustan a tal situación particular. Por último, de estos registros se observaron y analizaron las *correlaciones* o *proyecciones metafóricas* entre dominios origen y destino.

En el taller, los significados metafóricos se manifiestan mediante gestos faciales y corporales, mediante sonidos o ruidos, así como también discursivamente, es decir, en el lenguaje utilizado por los participantes en los intercambios entre ellos. Se hallaron evidencias de correlatos de las diferentes modalidades de expresión, p. ej. gestual y sonora, en su utilización simultánea, en tiempo real.

Resultados y discusión

Las MMs que emergieron en el taller muestran cómo la práctica de técnicas nuevas, con un material nuevo, vgr. la cerámica, es pensada fundamentalmente con el cuerpo y con otros. Identificamos los *pensamientos esquemáticos* que le dan forma a las MMs. También

detectamos y analizamos las MMs que fueron expresadas por los participantes del taller en las consignas, explicaciones y elaboraciones conceptuales, producto de la reflexión y de actividades variadas.

De manera sistemática y recurrente, la instructora en el taller expuso el movimiento del propio cuerpo para que exprese icónicamente (Perniss y Vigliocco, 2014) los eventos y las pautas que se relacionaban con la técnica de la cerámica. En este contexto situado, la corporeidad, mediante los movimientos y los gestos de los integrantes del taller, ancla y expresa públicamente los *pensamientos esquemáticos* que refieren y se proyectan metafóricamente a la pieza o a los procesos de amasado y cocción de la arcilla. La iconicidad del movimiento corporal proyectado metafóricamente tiende a suscitar la elaboración de abstracciones y dirige la atención de la audiencia. Asimismo, las proyecciones metafóricas pueden pensarse como una pieza clave que permite reelaborar o reconceptualizar técnicas de varios ámbitos del arte con un material diferente del habitualmente trabajado. Como estructura conceptual compleja, que contiene una correlación experiencial en diferentes modalidades, el pensamiento metafórico multimodal podría favorecer o permitir los procesos de aprendizaje y de enseñanza de la cerámica.

A primera vista, gran parte de los significados metafóricos fue construida por la instructora, quien estaba a cargo de las pautas y las demostraciones y por lo tanto quien tenía a su cargo la mayor cantidad y longitud de turnos de habla. Sin embargo, tales significados metafóricos no se conciben como una construcción aislada o puramente subjetiva de ella. Por el contrario, las MMs son entendidas como originadas en la influencia recíproca entre los participantes, aunque sea en parte. Son emergentes en el taller, vale decir, una situación de acople no solo material y corporal sino también social. En este contexto, se originó la necesidad de comunicar con la mayor claridad y eficiencia posible las estrategias y técnicas de una práctica novedosa. En tal sentido, las MMs halladas son *intersubjetivas* en la dinamicidad del contexto de situación que constreñía ciertas opciones posibles de expresión y favorecía la correlación de expresión de otras. Las MMs halladas incluyen LA ARCILLA ES EL CUERPO, LA PIEZA DE CERÁMICA ES LA PROFESORA, LA PIEZA DE CERÁMICA ES LA MANO o EL PUÑO, LA TEMPERATURA ES VERTICALIDAD, CONOCER ES VER, LA CABEZA ES CONTENEDOR, LA MENTE ES LA CABEZA, APRENDER ESTÁ ADENTRO, TOCAR ES TORNEAR y LAS MANOS SON HERRAMIENTAS. En varios casos, estas MCs se encontraban ensambladas entre sí.

Las MMs más sobresalientes son LA PIEZA ES LA PROFESORA y LA ARCILLA ES EL CUERPO. Estas son dos metáforas multimodales que articulan y acompañan las explicaciones

y las pautas de la experta, quien realiza movimientos corporales icónicos de los procedimientos que realizarán los aprendices-alfareros, y también son una expresión de lo que le sucede al *material* frente a los distintos procedimientos. Por una parte, se pretende aprender nuevas técnicas de trabajo con la *PIEZA* y con la *ARCILLA*, que son los *dominios-destino*. El *CUERPO* de la *PROFESORA*, sus gestos, movimientos y dinamismo contextualizado le “dan forma” a esos dominios-destino, y permiten comprenderlos mejor.

A continuación, enumeraré las variadas MMs y su correspondiente análisis situado. Mencionaré la correlación, en tiempo real, de los gestos, sonidos, movimientos corporales y el discurso, y el análisis que propusimos en nuestro enfoque. Posteriormente, habrá una breve discusión y una invitación a vías de exploración y aplicación.

1. *En el amasado se resuelven varios problemas*. MC: *AMASADO ES CONTENEDOR*. El amasado se concibe como una propuesta de resolución a ciertos problemas, de modo tal que, de estar *dentro* de la técnica del amasado, tales problemas encuentran solución. En cambio, de estar afuera del amasado, los problemas se preservarían.
2. La expresión *si tengo diferencia de humedades* es temporalmente coincidente con un movimiento de vaivén, con las manos y los antebrazos semiabiertos delante del cuerpo, en posición de *diez* y de *dos* en las agujas del reloj. Se trata de una MM en la que el movimiento de vaivén de los brazos es el anclaje corporal que se proyecta a la idea de diferencia en niveles de humedad expresada en el discurso: *LA VARIACIÓN DE HUMEDAD ES VAIVÉN*.
3. La expresión *sube la temperatura* fue simultánea con un gesto de pellizco y pulgar hacia arriba. Coincidente con la expresión verbal *subir*, tal gesto dinámico expresa el pensamiento esquemático *HACIA ARRIBA*, y opera como el ancla de la metáfora multimodal *TEMPERATURA ES VERTICALIDAD*.
4. La expresión *el aire se corre a un costado* fue coincidente con un gesto de desplazamiento de la mano hacia la derecha de la instructora. El movimiento del cuerpo sirve de ancla conceptual para enseñar o demostrar la posibilidad de escape de aire al cocinar la arcilla. Las MMs utilizadas son *LA PIEZA DE ARCILLA ES EL CUERPO* y *EL AIRE ES EL MOVIMIENTO DE LA MANO*.

5. La instructora utilizó el gesto de *abrir las manos*, mostrando ambas palmas a los costados del torso mientras enunciaba la expresión *cada uno lo hace como quiera*. Esta es parte de la pauta para el trabajo con el material, a partir de los saberes artísticos previos que poseen los participantes del taller. En esta MM, LIBERTAD ES APERTURA DE LAS MANOS, expresa cuánta libertad de acción tienen los asistentes al taller para aplicar las técnicas conforme cuán ampliamente ella abre sus manos. Nótese que en su rol de instructora, en esta instancia particular, el gesto que expresa la pauta no puede tomarse como uno que representa el trabajo con la cerámica, ya que, para trabajar el material, los asistentes no podrán tener las palmas ni completa ni permanentemente abiertas. Esto es evidencia de la ausencia de un parecido intrínseco, es decir, que el pensamiento metafórico no se sostiene por analogía o por similitud. Por el contrario, los asistentes necesitarán llevar a cabo acciones de diversa índole, con muy diversos tipos de movimientos de alta precisión manual.
6. Cuando la instructora explicaba la técnica de “cabeza de buey”, lo demostró primero con un gesto envolvente de las manos, haciendo énfasis en la postura del cuerpo para realizar la técnica, poniendo un pie delante del otro. Demostró la postura corporal describiéndola explícitamente, así como también sus fines, tales como equilibrar el peso del cuerpo y no hacer fuerza de más. Para la explicación de esta técnica en particular, fue notable que la mirada de los participantes se dirigió atentamente no solo a la instructora, sino también a los demás. Todos miraban lo que hacían los demás, con una mirada que se dirigía de una persona a otra en su despliegue de comportamientos y acciones. Esta mirada atenta de cada persona a cada otra, con el fin de aprender viendo cómo aplicaban la técnica tanto la instructora como también otros aprendices, es una manifestación de la intersubjetividad en el aprendizaje. No solo aprendían viendo, sino que además aprendían viendo a otros que estaban, a su vez, aprendiendo. La conocida MC CONOCER ES VER articulaba el aprendizaje de la técnica.
7. Después del amasado, la instructora instó a verificar si la técnica había sido realizada correctamente. Con ese objetivo de verificación, había que *hacer un pancito* con la masa. Elevó tal pancito a la altura de la vista, mostrando cómo debía lucir, su tamaño y su forma. Las pautas luego incluían abrir la pieza amasada, cortándola al medio para ver si había burbujas: *Hay que abrir la pieza, si no, no hay forma de saber si hay burbujas de aire*. A modo de metacognición sobre la evaluación del amasado, se utiliza la MC CONOCER ES VER, ensamblada con una MC característica de este taller: LA MASA ES

CONTENEDOR. La masa se concibe como una entidad que podría contener algo en su interior y el acceso al conocimiento de si eso ocurre es abriendo y mirando.

8. A modo de comentario sobre la aplicación de la técnica, la instructora le remarcó *Ahí estás haciendo mucha fuerza* a un participante. En este caso, era posible escuchar y percibir el movimiento de la mesa de trabajo. Las MMs INTENSIDAD ES SONIDO e INTENSIDAD ES MOVIMIENTO permitieron dar una devolución sobre el desempeño y el tratamiento del material.
9. En las pautas para la técnica de caracol, utilizada para piezas más grandes, la instructora realizó una demostración sin palabras. Esto es interesante en sí mismo, ya que da cuenta de que ciertos procesos de enseñanza y aprendizaje de este tipo de técnicas no requerirían de una descripción explícita verbal del procedimiento, sino que se expresarían suficientemente con el movimiento corporal. Para remarcar cómo se afianza una competencia técnica, la instructora afirmó que es *preferible tener internalizado (...)*, elevando la mano hacia la cabeza y cuello y realizando un movimiento circular. Si bien tal movimiento circular podría interpretarse como referido a la técnica aplicada a la arcilla, en este caso el gesto se dirigía hacia la cabeza de la instructora, lo que nos inclina a pensar que las MMs que organizan estas conductas son las tradicionales formas de concebir el pensamiento y el aprendizaje: LA CABEZA ES CONTENEDOR, LA MENTE ES LA CABEZA y APRENDER ESTÁ ADENTRO.
10. De la misma manera, con un gesto que apuntaba el dedo índice hacia su propia sien, justo durante la enunciación de la palabra *pensás*, la profesora indicó *pensás que vas a tener que hacer mucha fuerza con metal (...)*. Esta es una continuidad de las MMs LA CABEZA ES CONTENEDOR, LA MENTE ES LA CABEZA y APRENDER ESTÁ ADENTRO del punto 9.

Las metáforas en los puntos 9 y 10 contienen algunas formas metafóricas tradicionales de concebir la enseñanza y el aprendizaje. Sin embargo, este discurso entra en tensión con el despliegue de recursos para la enseñanza de la técnica que no requiere del uso del lenguaje y que aparentemente no guiaría apropiadamente la técnica. Así entonces, la técnica pasa por el cuerpo, pero la modalidad verbal hablada del discurso, cuando se refiere a la descripción teórica de la técnica y su aprendizaje, refiere a una dualidad entre afuera y adentro. Posiblemente, una explicación para estos usos discursivos sea

que son parte del acervo cultural más amplio, y que simplemente sea más efectivo reproducir ciertos usos y formas lingüísticas que ya están socialmente aceptados y convencionalizados, mientras que tanto su ancla conceptual como su realización son dinámicas, acopladas y corporeizadas.

11. Al comenzar con la técnica del “pellizco”, la instructora dijo que *todas las formas son contenedoras*, mientras abría las palmas con los dedos juntos, gesticulando dinámicamente hacia su propio eje corporal, en un movimiento amplio. En este caso, las MMs fueron: LOS CUENCOS SON LAS MANOS y LA ARCILLA ES EL CUERPO y, metonímicamente, EL CUENCO DE ARCILLA ES EL CUERPO.
12. Para el procedimiento de la técnica del “pellizco”, la instructora explicó que había que usar *mi mano como torno*, y que *con tus dedos sientas el espesor. Voy girando y afinando*. A lo largo de su demostración, ella no miraba la pasta. Solo miraba a los demás participantes. Luego, los asistentes también dejaron de mirar el material. Así, mirar el material deja de ser relevante para la totalidad de los participantes y toman protagonismo las manos como instrumento para dar forma a la arcilla. Al abandonar la mirada sobre la pieza trabajada, prevalece la modalidad háptica casi exclusivamente como dominio-origen, que se proyecta al dominio-destino de la experiencia de crear una forma tridimensional con la arcilla. La MM es TOCAR ES TORNEAR y LAS MANOS SON HERRAMIENTAS.

En este momento, se distingue que la instructora no solo no mira, sino que además aleja de la vista y de sí misma el material que está siendo trabajado, apoyándolo en la mesa ocasionalmente. Mientras trabaja la arcilla, se observa una leve flexión de brazos. En cambio, los demás participantes trabajan su arcilla con una flexión de brazos mucho mayor, casi en ángulo recto (entre 80 y 90°), lo que acorta la distancia del material tanto de la vista como del cuerpo.

Una interpretación posible es que CONOCER ES VER, en este contexto, es una MC que permite un aprendizaje inicial de la cerámica, es decir, parece ser de mayor utilidad a las personas que todavía no dominan la técnica. El apoyo de la modalidad visual parece ser un andamiaje necesario para un posterior desempeño más sofisticado. Posiblemente, las personas con un nivel avanzado de conocimiento de esta técnica no requieran de aquella MC, ya que pueden obtener mejores resultados mediante la

modalidad háptica. Las MMs que emergen son TOCAR ES TORNEAR y LAS MANOS SON HERRAMIENTAS. En una breve discusión sobre la importancia de ver o no ver, la instructora afirmó que si no se miran las piezas, *quiere decir que el tacto ya aprendió*, por ejemplo, a regular el espesor de estas. Una vez que este aprendizaje tuvo lugar, vale decir, que primó la modalidad háptica en la realización o en ciertos procesos, tales como la técnica del pellizco, *si se puede empezar a ver nuevamente*.

13. Continuando con la explicación del "pellizco", la instructora enunció una pauta sobre el uso moderado del agua para trabajar el material. Explicó que *con mucha agua, tiende a abrirse*, al tiempo que utilizó un gesto con una palma hacia arriba, hacia un costado, mientras inclinaba su cuerpo en una diagonal en dirección opuesta, en una suerte de forma de V. Aquí nuevamente emerge LA ARCILLA ES CUERPO. Esta MM y LA PIEZA ES LA PROFESORA son metáforas que articulan y acompañan las explicaciones y las pautas de la experta, quien realiza movimientos corporales icónicos de los procedimientos que hacen les aprendices de alfareros y que, principalmente aquí, son una expresión de lo que le sucede al material frente a los distintos procedimientos.
14. Otro ejemplo de los movimientos corporales icónicos utilizados para dar cuenta del cambio de propiedades del material fue que, a medida que explicaba que la arcilla, *después del horno, se cocina y se contrae*, la instructora alejó rápida y levemente los brazos y luego los acercó gradualmente hacia sí misma, sosteniendo ambos brazos en línea recta. En este caso, opera nuevamente la MM LA PIEZA DE ARCILLA ES EL CUERPO. Además e inmediatamente después, elevó la mano derecha en un puño semiabierto, como si fuera un círculo. Luego, como representando un círculo más pequeño, estrechó aún más su puño. Esta forma de pensar con el cuerpo puede concebirse como una metonimia de la MM anterior: la mano como una parte del cuerpo. También puede concebirse como una MM plena, a saber, LA PIEZA DE CERÁMICA ES LA MANO o EL PUÑO. En ambos casos, la instructora representó la contracción del material por el calor del horno, primero con todo el cuerpo y luego con el puño. Como estrategia de enseñanza, expresar un contenido importante, determinante del resultado final (vale decir, la cocción de la arcilla), puede ser motivación para representarlo no de una sino de varias maneras. Su importancia podría ser una explicación sobre por qué multiplicó o utilizó diferentes MMs que se relacionan coherentemente como parte de un mismo relato explicativo.

15. Una de las participantes del taller enunció su inquietud en relación con en el caso de que alguna de las técnicas no estuviera siendo bien aplicada. Al mismo tiempo que preguntaba, con la mano hizo un gesto circular hacia el frente, en relación con su propio eje corporal, mientras decía: *de nuevo, empezar de nuevo*. En esta metáfora basada corpóreamente, el dominio-origen expresa la noción de CICLO mediante el movimiento manual *circular* hacia adelante, mientras que el dominio-destino refiere a la experiencia de realizar un nuevo intento de aplicación o de aprendizaje de una técnica empezando desde el principio o desde cero. Así, las MMs son EMPEZAR ES HACIA ADELANTE y también EL APRENDIZAJE ES CIRCULAR.
16. Para el desarrollo de la técnica del “choricito”, “zurullo” o “colombín”, es interesante que en ningún momento se enunció una definición de “choricito”. Los nombres de las técnicas parecen ser suficientemente descriptivos de la forma y el tamaño, aunque no siempre den una pista sobre las maneras o los fines del despliegue de la técnica. Al explicarla, la instructora propuso *poner un choricito encima del otro para abrir y cerrar (...)*, y lo demostró primero con las manos y después trabajó en la mesa. *Esta va para abajo y esta va para arriba*. Explicando la técnica de unión entre los chorizos, aclaró que *necesitamos que haya presión entre uno y otro*, realizando un gesto con las dos manos, mientras una palma bajaba y la otra subía, a la altura de su rostro. El gesto dinámico de las palmas de las manos acercándose entre sí opera como el dominio-fuente y la unión entre los chorizos de arcilla, como dominio-destino.
17. Como recomendación para la técnica de unión de chorizos, la instructora afirmó que *conviene por tramos sino no llego abajo*. Cuando lo dijo, sus dos brazos se movieron hacia abajo de la cintura. Nuevamente, LA PIEZA DE CERÁMICA ES EL CUERPO DE LA PROFESORA.
18. Más tarde, algunos participantes compartieron su experiencia de la técnica del chorizo a les otros aprendices. Una participante describió la dificultad que tuvo al comenzar a trabajar con esta técnica, destacando las etapas que experimentó en la realización, específicamente para ligar dos choricitos. Afirmó que al comenzar a practicar la técnica, *al principio tiene como etapas*, e inmediatamente enunció *tuc-tuc /tuk'tuk/*, como un *staccato*. La micropausa interna en el *staccato* se hace más notoria por el uso de elementos consonánticos oclusivos /t/ y /k/, al comienzo y al final de cada uno de sus dos segmentos. Este tipo de consonantes expresa una discontinuidad, vale decir, lo

opuesto de un *legato* o ligadura. En la explicación de la dificultad en el aprendizaje de la técnica y durante la enunciación de /tuk'tuk/, hizo un gesto con toda la palma de una mano, en una secuencia de dos pasos: primero con la palma hacia abajo sobre la mesa y segundo hacia arriba, sin gran intensidad pero de manera rápida. En este caso, la modalidad sonora (el dominio-origen) se correlaciona con la modalidad gestual de la transición de la palma hacia abajo a la palma hacia arriba (dominio-destino). Cabe destacar que ni la participante ni la arcilla generaron ese ruido mientras se desarrollaba la actividad, sino que se trata de una expresión posterior de la *dificultad* en el trabajo con el material. El caso es que había utilizado demasiada presión sobre el material, causando que este adquiriera una forma plana o achatada, lo cual no era el resultado buscado. La forma plana se corresponde icónicamente con el sonido utilizado, así como también con el gesto de la palma de la mano empleado. Así entonces, esta MM requiere del uso de diferentes modalidades con el fin de comunicar un tipo específico de dificultad en el proceso de aprendizaje de la técnica.

19. La instructora propuso trabajar con “estecas”, un tipo específico de herramienta que permite “coser” o unir los choricitos. Además, muestra cómo ella había realizado una pieza ya terminada, “cosiendo” al revés para luego darla vuelta y lograr una forma “esférica”. Justo al mencionar esta forma, se movió y movió sus brazos como si estuviera mecido una esfera invisible, mucho más grande que la pieza terminada. Nuevamente, la explicación de la técnica es demostrada con una MM que está anclada al cuerpo de la tallerista, detectable en un movimiento corporal y un gesto que representan la forma física de una pieza de cerámica.
20. Finalmente, la instructora propone *modificar con la lógica que traen*, refiriéndose a la aplicación de diferentes saberes de varios ámbitos artísticos y del diseño, la cerámica. Como ejemplo, algunas pautas fueron modificar la pieza con una herramienta que los participantes habían llevado al taller, modificar con las técnicas que cada uno domina, o tomar la pieza que hizo otro participante. También se les pidió que consideren cómo cambiaba la pieza a partir de la herramienta y del procedimiento aplicados. Algunos de los instrumentos utilizados por los participantes incluyeron pincel, aguja de crochet, espátula, lapicera, regla de aluminio (de corte). Cuando dio esta pauta de modificación, abrió y extendió los brazos y los cruzó delante de sí dos veces seguidas. Esos cruzamientos con los brazos extendidos expresan gestualmente (*pensamiento esquemático*) el “entrecruce” de los conocimientos de cada participante con el conocimiento específico

de la cerámica, y/o la aplicación de procedimientos técnicos de otros ámbitos creativos a un conjunto de nuevos procedimientos con la cerámica.

21. Tras esta pauta, los movimientos de los participantes del taller se hicieron notablemente más lentos y suaves (pensamientos esquemáticos: VELOCIDAD e INTENSIDAD). Tras haber desatendido la modalidad visual, en esta fase del taller, cada uno de los participantes volvió la vista a los objetos, escudriñándolos muy cuidadosamente (VER), mientras el uso o la aplicación de las herramientas sobre ellos era notablemente más delicado que en los otros momentos del taller (BAJA INTENSIDAD). A lo largo de esta fase, o bien no hubo interacción verbal en absoluto, o bien fueron muy breves y casi en susurros. En síntesis, se podría decir que los participantes estaban ensimismados en la tarea, prestando mucha atención y evitando distracciones. Hay una correlación entre los dominios VER (ESCU德里ÑAR) y BAJA VELOCIDAD y BAJA INTENSIDAD en los movimientos corporales. Posiblemente esta correlación pueda dar cuenta de ciertos procesos creativos o de aprendizaje cuidadoso de técnicas recientemente aprendidas. Además, las MMs del punto 5, LA INTENSIDAD ES SONIDO y LA INTENSIDAD ES MOVIMIENTO, parecen estar coherentemente relacionadas con la MM de esta fase del taller.

Esperamos haber mostrado, en este trabajo sobre el pensamiento artístico, anclado corporeizado e intersubjetivamente, las correlaciones entre los dominios origen y destino en las diferentes modalidades de las MMs que emergieron en este taller. También esperamos haber arrojado luz sobre la naturaleza de la proyección metafórica en los variados procesos cognitivos vinculados a las artes, p. ej., mostrando cuáles pensamientos anclados al cuerpo tienden hacia la abstracción, y qué aspectos de nuestro comportamiento facilitan ciertos procesos de construcción y circulación de significados importantes para ciertas situaciones específicas. Dado que de momento no contamos con una descripción de los anclajes corporeizados en los procesos de aprendizaje, enseñanza y praxis artística en cerámica desde una perspectiva del pensamiento metafórico multimodal, subrayamos la necesidad de seguir explorando en esta vía, tanto con fines prácticos como pedagógicos y teóricos.

Bibliografía

- Forceville, C. (2006). Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research. En G. Kristiansen, M. Achard, R. Dirven, F. J. Ruiz (Eds.), *Cognitive Linguistics: Current Applications and Future Perspectives* (pp. 379-402). Berlín: Mouton Reader.
- Forceville, C. y Urios-Aparisi, E. (Eds.) (2009). *Multimodal Metaphor*. Berlín: Mouton de Gruyter.
- Halliday, M.A.K. y Matthiessen, C. (2004). *Introduction to Functional Grammar* (3a ed.). Londres: Arnold.
- Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kress, G. (2012). Multimodal discourse analysis. En J. Gee y M. Handford (Eds.), *The Routledge handbook of discourse analysis* (pp. 61-76). Oxon: Routledge.
- Kress, G. y Van Leeuwen, T. (2021). *Reading images: The grammar of visual design* (3ª ed.). Londres: Routledge.
- Lakoff, G. y Johnson, M. ([1980] 2018). *Metáforas de la Vida Cotidiana*. (3a ed.). Madrid: Teorema.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1999). *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. Nueva York: Basic Books.
- Mahler, C. (2021). El paisaje metafórico encarnado en “Las teorías del arte”. *Investiga+*, 4(4), pp. 25-42. <https://revistas.upc.edu.ar/investiga-mas/article/view/61>.
- Mahler, C. (2023). *La metáfora y su conceptualización: de la cognición al discurso* [tesis doctoral no publicada]. Universidad Nacional de Córdoba.
- Pérez, D. I. y Gomila, A. (2022). *Social cognition and the second person in human interaction*. Londres: Routledge.

- Perniss, P. y Vigliocco, G. (2014). The bridge of iconicity: from a world of experience to the experience of language. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 369(1651), 20130300.
- Rosch, E. (1978). Principles of Categorization. En E. Rosch y B. Lloyd (Eds.), *Cognition and categorization* (pp. 27-48). Hillsdale: Lawrence Erlbaum.
- Trevarthen, C. (1998). The concept and foundations of infant intersubjectivity. En S. Braten (Ed.), *Intersubjective communication and emotion in early ontogeny*. Londres: Cambridge University Press.
- Varela, F., Thomson, E. y Rosch, E. ([1991] 1994). *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa.
- Zlatev, J. (2005). What's in a schema? Bodily mimesis and the grounding of language. En B. Hampe (Ed.), *From Perception to Meaning. Image Schemas in Cognitive Linguistics* (pp. 313-342). Berlín: Mouton de Gruyter.

Cómo citar este artículo:

Mahler, C. y Perié, A. (2024). Pensando la arcilla con el cuerpo: el pensamiento metafórico multimodal en un taller de cerámica. *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45515>

Carlos Giambiagi, crítico de arte: afinidades, posicionamientos antagónicos y relación con el campo artístico argentino en las primeras décadas del siglo XX

Carlos Giambiagi, art critic: affinities, antagonistic stances and relationship with the Argentine art field in the first decades of the 20th century

Nicolás Miranda

Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales
 Universidad Nacional de San Martín
 Buenos Aires, Argentina
andresnicolasmiranda@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/yk1vfkng9g>

Resumen

El pintor, grabador y escritor Carlos Giambiagi (Salto [Uruguay], 1887-Buenos Aires, 1965) transcurrió la totalidad de su carrera artística y editorial en Buenos Aires, a excepción de un período de 27 años (entre 1915 y 1942) en el que alternó residencia entre esa ciudad y San Ignacio, provincia de Misiones. El corpus de sus escritos, compuesto de notas, apuntes, diario y correspondencia así como de numerosos artículos y ensayos en diarios y revistas publicados durante el período señalado, despliega sus ideas estéticas en muchos casos a través del ejercicio de la crítica de arte. Si bien el objetivo de este trabajo será exponer brevemente algunas de estas ideas, se intentará además justificar que por la particularidad del lugar enunciativo asumido en su doble rol de artista y crítico, los posicionamientos de Giambiagi merecen una consideración historiográfica aún no completamente reconocida entre las producciones de su tiempo. Para ello la labor ensayística y periodística del autor será puesta en relación con la de un conjunto de críticos, escritores y artistas que configuran un canon posible y un marco de referencia de la intelectualidad abocada al arte durante las primeras décadas del siglo XX en Argentina.

Palabras clave

crítica de arte, anarquismo, instituciones, canon, historiografía

Abstract

The painter, engraver and writer Carlos Giambiagi (Salto [Uruguay], 1887-Buenos Aires, 1965) spent his entire artistic and publishing career in Buenos Aires, except for a period of 27 years (from 1915 to 1942) in which he alternated residence between that city and San Ignacio, in the province of Misiones. The corpus of his writings, composed of notes, diary and correspondence as well as numerous articles and essays in newspapers and magazines during the aforementioned period, display his aesthetic ideas in many cases through the exercise of art criticism. The goal of this article will be to briefly present some of these ideas, as well as to make the case that due to the particularity of the author's enunciative stance assumed in his double role as artist and critic, Giambiagi's positions deserve a historiographical consideration not yet fully recognized among the productions of his time. To this end, Giambiagi's essayistic and journalistic work will be placed in relation to that of a group of critics, writers and artists who configure a possible canon and a frame of reference for the intellectuality devoted to art during the first decades of the twentieth century in Argentina.

Key words

art criticism, anarchism, institutions, canon, historiography

La faceta más conocida de Carlos Giambiagi (Salto [Uruguay], 1887-Buenos Aires, 1965) es aquella que desarrolló como artista plástico: tanto como pintor y grabador, tareas en las que se inició como parte del magisterio de Martín A. Malharro y del Taller de Canning, además de experimentar con la alfarería y trabajar en un taller de *vitraux* durante su juventud. Giambiagi transcurrió la totalidad de su carrera artística y editorial en Buenos Aires, a excepción de un período de 27 años (entre 1915 y 1942) en el que alternó residencia entre esa ciudad y San Ignacio, provincia de Misiones. Este artículo, sin embargo, procurará hacer eje sobre otra labor de la que Giambiagi se ocupó a lo largo de décadas: su trabajo como escritor de textos en diversos formatos y géneros, y particularmente su desarrollo de la crítica de arte en medios impresos hasta el año 1927, cuando el último de sus proyectos editoriales fue discontinuado.

La investigación se centra en el análisis de un corpus de textos con autoría de Giambiagi, ya sea firmados y/o publicados con su nombre o bajo alguno de los múltiples seudónimos que utilizó a lo largo de su carrera (Z, Zeta, Zero, Yamb, Yamba, “El hombre de la selva”, entre otros). El conjunto de fuentes primarias que nutre el trabajo se compone principalmente de sus artículos escritos para el suplemento semanal de la publicación anarquista *La Protesta* (con la que colaboró entre 1922 y 1926) y para la revista *La campana de palo* (que editó y dirigió junto a Atalaya entre 1925 y 1927), además del que publicó en la revista *Athinae* (Giambiagi, 1910) dedicado a las costumbres nacionales en el arte. Por otro lado, sin considerarla como parte de su producción sobre crítica de arte, pero dado su valor para ilustrar algunas facetas de su pensamiento, referiremos a la compilación de sus cartas, diarios y cuadernos recogidos por su familia y amigos y editado póstumamente en 1972 con el nombre *Reflexiones de un pintor*. Debemos consignar aquí como una salvedad de gran importancia que los artículos de su autoría para el primer proyecto editorial, cuya edición y dirección compartía con Atalaya, la revista *Acción de arte* (1920-1922), no se incluyen en el corpus analizado. Estos no han podido ser consultados dado que los únicos originales de los que se tiene registro se encuentran en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo (Uruguay), mientras que las únicas copias en nuestro país permanecen en el archivo de la Fundación Espigas, cerrado temporariamente al momento de elaborar este artículo.¹

1 Existen además otros dos escritos que no se incluyen entre los estudiados en el presente artículo, ya que su distancia temporal no permite efectuar lecturas con relación al contexto de la crítica de arte del período abordado. Cfr. Giambiagi, C. (1949). Evocación de Walter de Navazio y Valentín Thibón de Libian. *Davar*, 24, pp 87-94. Buenos Aires: Editorial Sociedad Hebraica Argentina; y Giambiagi, C. (1942). *Luis Falcini*. Buenos Aires: Losada.

El objetivo principal de este trabajo consiste en poner el foco en el ejercicio de la crítica de arte por parte de Giambiagi en relación con distintas expresiones intelectuales del campo artístico argentino. Se considerará cómo en esa labor se revelan posicionamientos explicitados en los textos y refrendados desde la praxis, tales como la importancia de una noción particular de la obra de arte como producto de trabajo y del artista como trabajador y el lugar específico de enunciación del artista como crítico.

Divergencias y afinidades con la crítica de arte canónica de la década del '20

El período comprendido entre 1920 y 1930 se encuentra entre los más estudiados con relación a la práctica de la crítica de arte en Argentina. En parte, esto se debe a su importancia para el desarrollo de este fragmento del campo artístico, que al finalizar esta década se encontrará consolidado en términos institucionales y de profesionalización. En este período se cristalizó una segmentación entre las figuras y los canales a través de los cuales se consolidó un discurso dominante —con el objetivo explícito de contribuir a la formación del gusto artístico y de un concepto de la figura de artista y de obra de arte— y otros emergentes, contestatarios respecto de los más establecidos. Además, debemos considerar que inclusive entre estos polos aparentes de la práctica crítica, existió un entramado de filtraciones, afinidades más o menos subterráneas y puntos de contacto que sugieren evitar el maniqueísmo a la hora de analizar los distintos posicionamientos (Wechsler, 2003, pp. 15-16).

Consideramos el escenario de la crítica de arte en este período dado que es durante este que la mayor parte del corpus que conforma nuestro objeto de estudio fue publicado, a saber: los veinticuatro artículos que Giambiagi escribió para el suplemento semanal *La Protesta* entre mayo de 1922 y septiembre de 1924, y las tres notas de su autoría para *La Campana de Palo*, escritas entre julio de 1925 y noviembre de 1926, además de su ya mencionada participación previa en *Acción de Arte*. Adicionalmente, pueden señalarse dos antecedentes que conforman el inicio de esta práctica para el autor. El primero es la publicación de un ensayo sobre las costumbres nacionales en el arte argentino en la revista *Athinae* (Giambiagi, 1910) que da cuenta de su participación temprana en los debates sobre la cuestión nacional en el año del centenario, de los que su maestro Malharro fuera uno de sus principales animadores; el segundo le es atribuido por Patricia Artundo (2004a, pp. 25-26) como una contribución a la

revista rosarina *Bohemia* en enero de 1914² que, desde su contenido e incluso su título —“Una velada futurista”—, fue, de acuerdo con la autora, la primera noticia conocida en Rosario sobre el futurismo italiano.

Iniciado su establecimiento en Misiones durante 1915, es durante los años siguientes que tanto su producción pictórica como la escrita comenzó a desarrollar los rasgos por los que se la identificará más claramente. Respecto de los veintisiete artículos mencionados previamente, pueden señalarse algunas recurrencias temáticas y estilísticas. Los asuntos sobre los que versan sus notas pueden distinguirse en cuatro áreas de interés: escribió perfiles de artistas contemporáneos tanto argentinos como extranjeros, usualmente con una reseña de “vida y obra” (dedicó sendos textos a Ramón Silva y Nicolás Lamanna, entre los primeros, y a Antonio Mancini e Ignacio Zuloaga, entre los segundos); en segundo lugar, abordó similarmente perfiles de artistas europeos que construyen una especie de “panteón de héroes” del arte plástico occidental, en especial del arte moderno (Rembrandt, Paul Gauguin, Félix Vallotton, Francisco Goya); asimismo, se ocupó de numerosas reseñas críticas de exposiciones que tuvieran lugar en ese momento (Salones Nacionales, de Primavera y de Independientes, Salones Anuales de acuarelistas y muestras en galerías y espacios públicos, entre otras); finalmente escribió también algunos ensayos y columnas de opinión menos ligados a eventos puntuales de la coyuntura, que abordan de manera directa la temática que aparece subrepticamente en todas las anteriores: un posicionamiento crítico a ultranza de la naturaleza y el funcionamiento de las instituciones artísticas en nuestro país.

Este último punto resulta determinante ya que la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, la Comisión Nacional, los distintos salones oficiales y, especialmente, la Academia fueron apuntados en estos textos como “frigoríficos de fórmulas transitorias” (Zero [Carlos Giambiagi], 1923, 30 de abril, p. 12). En las mencionadas columnas de opinión que abordan la cuestión se plantea que una reforma de la Academia es inútil: su rol social como un todo, su misma existencia y los fines sociales a los que responde son lo que debe desaparecer, ante la ausencia de fervor, el desinterés por parte de quienes enseñan y la rebaja moral de subordinar la actividad artística a la obtención de una protección económica, sea beca, premio o cátedra (Yamb [Carlos Giambiagi], 1923, 2 de abril, p. 5). La idea subyacente, cara a la tradición anarquista en la que el

² La referencia de este artículo es: Yambo [Carlos Giambiagi?]. “Una velada futurista”. *Bohemia*. Buenos Aires, a. 2, n. 14, 10 de enero de 1914, pp. 12- 14. La autora refiere haberlo consultado en el ejemplar perteneciente a la, hoy inaccesible, colección de la Fundación Bartolomé Hidalgo.

autor se reconoce, es que el Estado solo consagra (y por ello desvirtúa) el esfuerzo individual y no el colectivo, llegando siempre tarde a encauzar lo que debe ir por un carril sin interferencias. Por otra parte, la misma naturaleza de esa interferencia, basada en “la entrega de dinero”, es equiparada a un acto venal. Se concibe que mientras se busca producir bienes vendibles a través de un arte formulaico y carente de exaltación subjetiva, el campo artístico estará viciado de mercantilismo, convertido en una carrera “lucrativa y vistosa” y una “política de entretelones” (Zero [Carlos Giambiagi], 1923, 4 de junio, p. 4). Por ende, en estos textos es perceptible tanto un juicio moral como uno estético vinculado a la superficialidad y vacuidad del “arte oficial”, cuya producción es señalada como repetitiva y carente de originalidad y sentimiento. Por contraste, se destaca en los artistas encomiados (Lamanna, Silva, Gauguin) su carácter de incomprendidos y relegados por las instituciones de su tiempo, como consecuencia de no haber claudicado sus criterios artísticos en búsqueda del éxito comercial.

En términos estilísticos, resalta en la producción giambiagiana el rasgo que comparte con Atalaya, que Wechsler (2003) califica como “una crítica de barricadas” y Artundo (2004a) asocia a “una agilidad y cierto carácter, si no festivo, por lo menos alentado por ese *castigat ridendo mores* que es la consigna que explícitamente marcará a fuego sus emprendimientos editoriales posteriores” (p. 25). Giambiagi, al igual que Atalaya, hizo suya esta consigna en latín, de uso frecuente por su amigo, que puede traducirse como “corregir las costumbres riendo”. La mordacidad y el sarcasmo —pero también la ausencia de solemnidad y la capacidad autocrítica— configuraron así la marca identitaria de sus críticas: lo leemos como un francotirador de la palabra en su reseña de una muestra del escultor Pedro Zonza Briano, al referirse al artista como “Zonza Genio” y tildarlo de “misticador” y “sinvergüenza descarado” (Zero [Carlos Giambiagi], 1922, 23 de octubre, pp. 5-6); con relación a la exposición del IX Salón Anual de Acuarelistas en los Salones del Retiro afirmó que “es un tanto difícil emitir un juicio detallado (...) por el carácter mediocre [de la mayoría de las obras]”, a la vez que calificó a Centurión como “agradablemente insulso como Petrone; malísimo un pastel que nos pareció firmado por De La Cárcova”; sobre Malinverno apuntó que sus obras son “tan feas y malas” que si fueran señoritas “Dios las aparte de mi camino”; Carnacini es señalado como “collivadinesco, o sea de lo malo lo peor”. Alcanzó sin embargo a justificarse con una frase que señala una concepción de qué debe ser (o de forma más precisa, qué no debe ser) la crítica de arte: “perdonen, que las críticas estas de LA PROTESTA no consagran a nadie” (Zero [Carlos Giambiagi], 1923, 4 de junio, p. 4).

Además del recurso de *castigat ridendo mores*, la investigadora María del Carmen Grillo (2006) identifica en su estudio sobre *La Campana de Palo* una actitud de negatividad como

característica de los proyectos gráficos anarquistas de la época: el pensamiento ácrata parte de la negación de la ley, las jerarquías, la autoridad, el Estado, la patria y la explotación. En las producciones basadas en un programa de este estilo “no se aceptarían conciliaciones; el gesto elegido es la permanente beligerancia (...) contra la Academia, las escuelas, las becas, los concursos, los salones, los premios, la crítica, la prensa comercial” (pp. 352 y 541). Tal es así que en una crítica de la crítica de arte, Giambiagi definió su propia práctica en términos de oposición radical: “No deja de causar placer en saberse capaz de arrojar de vez en cuando una pedrada a los ídolos de barro que erige la adulonería lacayuna del ambiente (...) un buen grito destemplado rompiendo la compacta unidad del cacareo elogioso” (Zero [Carlos Giambiagi], 1924, 1 de mayo, p. 22).

En este posicionamiento combativo e intransigente frente a las instituciones oficiales, así como en la configuración de una crítica sustentada en el rechazo y la ironía discursiva, es fácilmente reconocible una postura antagónica con los discursos dominantes de la crítica del período. Identificamos, para contrastar y poner en diálogo con los planteos de Carlos Giambiagi, a dos autores de la época considerados canónicos para la construcción de un gusto medio: José León Pagano y Julio Payró (Wechsler, 2003, pp. 83-118). Ambos fueron escritores, se formaron inicialmente como artistas en academias europeas e integraron posteriormente la Academia Nacional de Bellas Artes. En la década de 1920, se encontraron publicando sus reseñas y ensayos principalmente en el diario *La Nación*, medio de gran tirada y recepción entre los sectores dominantes y medios de la sociedad argentina.

Entre estas dos formas de ejercer la crítica de arte —una “de barricadas” desarrollada por Giambiagi y otra canónica y oficial entre cuyas filas identificamos a Pagano y Payró— existen afinidades que podrían resultar insospechadas, dada la divergencia de sus estilos y posiciones en el campo artístico. Estas afinidades se revelan al poner el foco en dos factores puntuales: las fuentes filosóficas y estéticas que informan ideas plasmadas en los artículos y la concepción de la propia crítica como proyecto pedagógico. Sobre el primero de estos puntos, de forma repetida, encontramos que para Giambiagi los conceptos de *sentimiento*, *temperamento*, *emoción*, *alma*, *exaltación* y *espíritu* fueron fundamentales para su consideración de una práctica auténtica de la labor artística, entendida como despojada del convencionalismo académico y su señalada frialdad e incapacidad expresiva. El cariz de interpretación subjetiva que daría a una obra artística su autenticidad, especialmente en la pintura de paisaje, se ancla particularmente en la noción de *espíritu*. Distintas entradas en su diario entre 1926 y 1929 muestran que para Giambiagi (1972) es aquella la que define la aspiración de toda obra: “El arte debe llegar a ser

la expresión serena de nuestro espíritu” (p. 40). En octubre de 1921 le comenta por carta a su amigo, el crítico Atalaya, que hasta la belleza es “un elemento secundario en las obras de arte (...) un medio subordinado a una expresión espiritual” (p. 217). La emoción informada por la sensibilidad y las resonancias sentimentales-filosóficas del artista son los elementos expresivos a los que deben supeditarse todos los demás a la hora de tratar cualquier asunto, aun con distintas técnicas o aproximaciones estilísticas.

Esta idea se encuentra también en varios de sus artículos sobre crítica, en los que afirmó que hay una condición fundamental “puramente espiritual (...) que existe en toda obra de arte verdadero, en cualquiera de las infinitas variaciones que admite el sentimiento humano” (Zero [Carlos Giambiagi], 1922, 18 de septiembre, p. 5); de la misma forma, toda obra resuelve un problema básico: “el contenido espiritual está siempre de acuerdo y en proporción justa con la cantidad de maestría técnica necesaria para su expresión” (Zero [Carlos Giambiagi], 1922, 13 de noviembre, p. 8).

Puede argumentarse que, a tono con la circulación dominante de discursos y saberes estéticos de su tiempo, las ideas de Benedetto Croce son las que resuenan aquí con mayor fuerza. Probaría este punto el papel central que el filósofo italiano otorgó a la intuición-expresión sustantivada por el sentimiento para una valoración positiva de la creación artística, marco al que las nociones de Giambiagi suscriben plenamente. Este marco teórico se muestra en concordancia con las nociones que desplegó Pagano en sus artículos y ensayos de la época, que conformaron “la estructuración de un discurso espiritualista” (Wechsler, 2003, pp. 115-118) al introducir “un sesgo marcadamente espiritualista en la visión histórica de las artes plásticas” con “uno de los ejemplos más cabales de la irrupción de la estética y de la historiografía elaboradas por Benedetto Croce en el panorama cultural argentino” (Burucúa, 1999, pp. 23-24). En una convergencia adicional, ambos autores abordaron las ideas de Croce de forma crítica, eligiendo a su espiritualismo como un interlocutor con el que disputar sentidos: en el caso de Giambiagi, desde una valorización de distintas dimensiones de la materialidad asociadas a la obra de arte como producto del trabajo y al artista como trabajador; en el caso de Pagano, estableciendo “una polémica ético-religiosa [en la asimilación de las teorías croceanas] con el nihilismo nietzscheano y una temprana recepción de Bergson” (Ibarlucía y Zingoni, 2020, p. 140).

Respecto del propósito didáctico de la crítica artística, encontramos que tanto en el suplemento semanal de *La Protesta* como en *La Campana de Palo*, Giambiagi puso en

juego una estrategia discursiva, pero también de ampliación de la cultura visual del lector, otorgándole herramientas conceptuales a la vez que imágenes de referencia para fomentar sus capacidades visuales de interpretación. Este fin último se contrapone al objetivo usual de la crítica de dispensar consagraciones y fracasos, y establecer jerarquizaciones, erigiendo al crítico en autoridad —algo incompatible con el ideario anarquista—. Giambiagi fue explícito al respecto en una reseña a una exposición de Romero de Torres: “Estos ensayos de crítica de arte, los escribimos para nuestros camaradas con un fin educativo (...) queremos enseñar a ver, a analizar, una obra de arte”³ (Zero [Carlos Giambiagi], 1922, 18 de septiembre, p. 5).

Esta estrategia es equiparable con aquella que Andrada y Fara (2013) identifican como de “gestión de lo visual” al referirse al rol fundamental asignado a las imágenes en los proyectos críticos y editoriales de Julio Payró. En sus clases, conferencias, libros y asesorías editoriales, la construcción de un relato visual del arte fue facilitada por la mayor circulación de reproducciones fotográficas de las obras referidas, lo cual explicita “la misma importancia discursiva tanto a la imagen como a la palabra” (p. 4) y “una indisoluble relación con la imagen [que] obligó al interlocutor a compartir un mínimo de información visual para lograr comprender el relato. La consecuencia lógica de esto fue la necesidad de hacer ver la obra de arte” (p. 8).

Aun con sus diferencias, este propósito pedagógico compartido entre Payró y Giambiagi conlleva similitudes de método en cuanto a la ingeniería visual necesaria. De esta forma, no solo la mayoría de los artículos de Giambiagi que tomamos como referencia está acompañada de reproducciones de las obras, sino que el rol de estas no es meramente ilustrativo sino de soporte respecto del análisis, los detalles y las descripciones de procedimientos. Esto es más notorio en los artículos sobre perfiles de figuras del arte moderno occidental, aquellos cuyo objeto fueron Gauguin, Goya y, especialmente, el referido a Vallotton y sus grabados en madera (Z [Carlos Giambiagi], 1922, 30 de octubre, pp. 4-5), en los que el propósito educativo en temas de historia del arte es más evidente; pero también se encuentran reproducciones de las obras de artistas locales expuestas en salones y exposiciones contemporáneas que fueron reseñadas. Este último hecho da cuenta de la importancia clave de las imágenes en los proyectos editoriales anarquistas como *Acción de Arte*, *La Protesta* y *La Campaña de Palo*, aun y especialmente considerando las usuales dificultades asociadas a la escasez de recursos de estos (Anapios, 2011, 2016; Maroziuk, 1991; Villanueva, 2017). Sin embargo, también permite entender el rol que Giambiagi (y Atalaya) tuvieron como responsables de las páginas sobre arte en el suplemento

3 El destacado en itálica es nuestro.

semanal de *La Protesta* y como editores de *La Campana de Palo*: no solo se trató de escribir los textos, sino también de seleccionar imágenes que los acompañaran y, en el caso de la última revista, también de intervenir en la toma de decisiones relativas a la diagramación, el diseño y la ilustración. Además de aportar sus escritos, Giambiagi colaboró durante este período con al menos dos grabados en madera en los números 4 y 9 de *La Campana de Palo* (imagen 1) y otras dos xilografías y un linograbado en los números 23, 201 y 207 de *La Protesta* (imágenes 2, 3 y 4).⁴

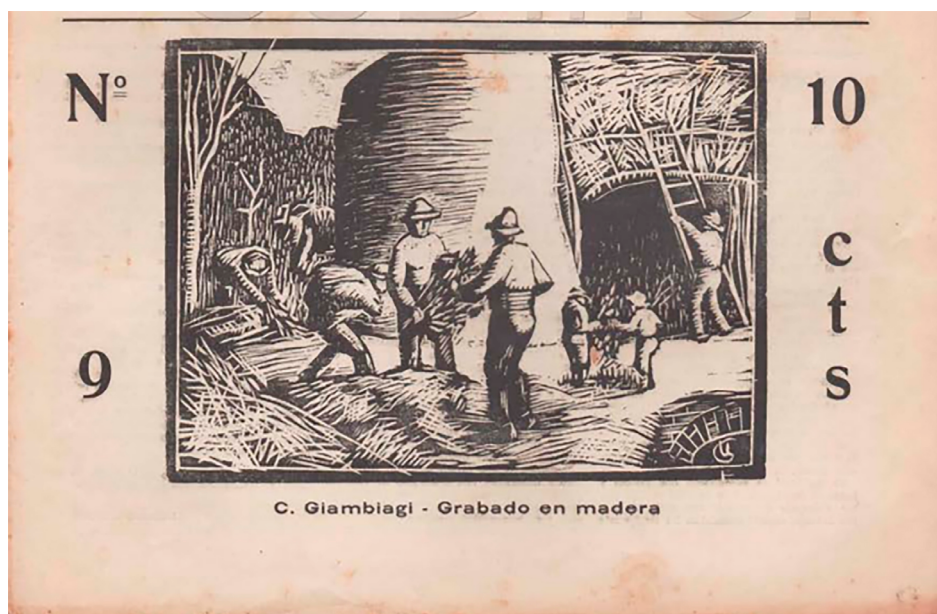


Imagen 1: Giambiagi, C. (1926). Sin título. *La Campana de Palo*, 9.

⁴ Las imágenes que acompañan este artículo pertenecen al repositorio digitalizado del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDIInCI), que gentilmente ha autorizado su reproducción.

Pág. 4 LA PROTESTA (SUPLEMENTO SEMANAL) — Lunes 19 de Junio de 1922.

LOS GRABADOS EN MADERA

El grabado en madera es una de las formas de ilustración que, desde algunos años a esta parte, está adquiriendo una gran importancia entre las publicaciones europeas.

Aquí, por nuestros artistas, se hicieron algunos ensayos felices que no tuvieron mayores éxitos. Después, otros se contentaron con hacer dibujos de trazos enérgicos, imitando los aspectos — cada más que el aspecto — de la xilografía.

En esto, se demostró una vez más, nuestra incapacidad imitativa de jóvenes orangutanes. No teniendo el valor ni la paciencia de buscar un pedazo de madera y algunas herramientas para aprender la técnica, no del todo fácil, de la xilografía, se recurrió al facésimil, al detestable facésimil que pretende engañar con



Imagen 2: Giambiagi, C. (1922). El ombú. La Protesta, 23.

ciosamente ante sí una multitud de tonos amaranzados y rosas que son como el eco lejano y debilitado de la luz. Esta gran sintonía del día, que es la eterna variación de ayer, de hoy y de mañana, esta sucesión de armonías, donde la variedad surge siempre del infinito, este himno se llama el color.

En el color se encuentra la armonía, la melodía y el contrapunto.

Si se quiere examinar el detalle dentro del detalle, sobre un objeto de reducidas dimensiones — por ejemplo la mano de una mujer un poco sanguínea, un poco delgada y de una piel muy tersa, se comprobará que existe una armonía perfecta entre las venas gruesas que la surcan y los tonos sanguíneos que señalan los codos; las uñas rosadas que dividea la primera falange y que poseen algunos grises-marrones. Respecto a la palma, las líneas de la vida, las rosadas y las más viuosas, son separadas unas de otras por un sistema de venas verdes o azules que las atraviesan. El estudio de este miembro, empleando una lupa, nos enseñará, no importa en cuál espacio, una armonía perfecta de tonos grises, azules, marrones, amaranzados y blancos, calentados por un poco de amarillo; armonía ésta que, combinada con las sombras, produce el modelado de los coloristas, que esencialmente difiere del modelado de los dibujantes, cuyas dificultades se reducen poco más o menos a copiar un vaciado en yeso.



Litograda de C. G.

Nosotros despreciamos siempre la vida en sus formas más evidentes y le pedimos a quien aspira a nuestro respeto, que cuando la dignidad le brase, esté pronto para afrontar el peligro y aun la muerte, con entera firmeza y completo dominio sobre sí mismo. Tampoco se puede negar que esta clase de valor sea más rara hoy que en tiempos pretéritos. Pero es de temerse que otra debilidad sea la que constituya el vicio de los tiempos: la debilidad de vacilar entre dos opiniones, de hesitar entre el bien y el mal, la reticencia de comprometerse de una sola vez al servicio de lo que retenemos por bien, o agruparnos decididamente en la gran contienda por la verdad, la justicia y por la bondad, que necesariamente se desenvuelven en todos los ámbitos del mundo. — EDUARDO CAIR

La mujer no es de ningún modo inferior al hombre, es distinta; he ahí todo. Y por no haber querido comprender esta diferencia, creada por la naturaleza, y necesario al mecanismo de la vida, es por lo que los hombres perpetúan ese malentendido doloroso y terrible que hace, la mayoría de las veces, del hombre y de la mujer dos seres enemigos.

OCTAVIO MIRBEAU

Imagen 3: Giambiagi, C. (1925). Sin título. La Protesta, 201.



"Interior de bosque" — Mañera por C. GIAMBIAGI

Imagen 4: Giambiagi, C. (1926). Interior de bosque. La Protesta, 207.

glatera, XVII). — 6. El anarquismo en la época de la reforma. — 7. La Botte y su panfleto sobre la *Scripturae voluntaria*. — Corrientes anarquistas en la gran revolución francesa. — 8. William Godwin (se ha publicado la traducción del escrito de Pierre Ramus). — 9. Charles Fourier. — 11. Dejóque y corrientes anarquistas de la época de la revolución de 1848. — 12. P. J. Proudhon. — 13. Max Stirner. — 14. M. A. Bakunin. — 15. La Internacional. — 16. Kropotkin. — 17. Jean Grave. — 18. B. R. Tucker. — 19. León Tolstoy. — 20. Elisée Reclus (hay un escrito, ruso por Leberet sobre él). — 21. Elías Reclus. — 22. El movimiento anarquista en Francia, de los años 1892-94. — 23. Fernand Pelloutier. — 24. Emile Pouget. — 25. Errico Malatesta. — 26. Johann Most. — 27. H. Naecky. — 28. Sebastián Faure. — 29. Luigi Bertoni. — 30. Domola Nieuwenhuis. — 31. Louise Michel. — 32. Gustav Landauer. — 33. Corrientes anarquistas en los populistas (narodniki) revolucionarios rusos de los años 1870-80. — 34. Movimiento anarquista en Rusia, en la época de la revolución de 1905. — 35. El anarquismo en la revolución de 1917-18 etc.

He aquí un plan de las publicaciones libertarias de finalidad histórica y retrospectiva bien amplio y reflexionado, tal como se lo propone ese grupo que trabaja en las condiciones más duras y tal como, excepción de las ediciones de ese género hechas en Berlín y Buenos Aires, los camaradas de los otros países — que yo sepa al menos — no se proponen. Ese plan está lejos de cubrir todo el terreno de la anarquía, pero hace más que lo que se ha hecho o sonado hasta aquí, con excepción del vasto plan de reimprimir las libertarias, la *Bibliothèque des Temps Nouveaux*, editada y en parte editada por Elisée Reclus en Bruselas, a partir de 1898.

entre los rusos. Cualquiera que sea los motivos en cada caso particular, convendrá que el hecho existe, y que en el solo pueblo que desde hace ochenta años mantiene un sistema no-capitalista el interés para esa historia es muy vivo y no va en camino de disminuir. Es el hecho, un resultado que no se podía conjeturar o adivinar antes; hubiese sido tal vez posible lo contrario. Se puede decir de un modo esceptivo que si ese pueblo hubiese sido perfectamente feliz, si hubiera estado pensando en mirar hacia atrás. Pero parece que un pueblo o creación revolucionaria, es raramente o todo feliz y que, arrancado a la historia oficial odiosa de que se le ha llenado la cabeza tanto tiempo, considera interesante reconstruir un ambiente de solidaridad que encuentra trazados en las luchas y sacrificios de sus padres y antepasados revolucionarios. Su historia no es pues, un recuerdo ocioso sino que puede convertirse en un factor muy real de creación de la nueva mentalidad, que es la única susceptible de escarpar el camino de una revolución. Desúdelos, por esa historia y tomados del estado de zombi en que se pierden gradualmente y sus sacrificios y enseñanzas se pierden con ella.

Juan March
(Concluirá)

(1) Este fascículo existe ya, compuesto por S. J. Luria (Moscu, 1926). Se conoce en detalle del escrito "Anarquismo" que "se encontraron" fragmentos en 1917 y 1922, en papiros encontrados en "Oxyrhynchus"; Precede a *Benet*.

El artista entre críticos y un sentido de pertenencia enunciativa como herramienta

Establecidas las anteriores consideraciones sobre el posicionamiento discursivo de la crítica giambiagiana respecto del de otras figuras relevantes del período, resta aún mencionar que es en la instancia enunciativa asumida por nuestro autor donde se encuentra el diferencial de su producción crítica. Como casi ningún otro actor del campo artístico de los años '20 en Argentina, Giambiagi explicitó en sus textos el lugar mismo, dentro de este campo, desde el cual escribe. Este lugar no solo es el del artista como crítico, que reivindica desde lo conceptual aquello que pone en juego en su praxis cotidiana; es, además, el de un artista que eligió enunciar en la primera persona del plural: por momentos un *nosotros* inclusivo que asume complicidad con el

lector, como cuando exhortó a valorar tradiciones estéticas evitando caer en el reaccionarismo —“Seamos un eslabón en la cadena, pero nuevo, el último” (Zero [Carlos Giambiagi], 1922, 13 de noviembre, p. 9)—. Esta postura departe radicalmente de aquellas asumidas por los críticos canónicos referenciados previamente, pero también de otras más cercanas en cuanto a fines o posicionamientos ideológicos, como la del propio Atalaya.

Puede argumentarse que este recurso fue un intento por legitimar y dotar de autoridad a una forma de ejercer la crítica de arte desde los márgenes del campo, contrapuesta a otra percibida no solo como dominante, sino también como literaria, asumida por escritores o estudiosos y excesivamente basada en conceptos académicos antes que en el sentimiento y la exaltación subjetiva. En el ya referido artículo sobre Goya, Giambiagi pareció alumbrar esta idea cuando afirmó: “En vano hemos pretendido independizarnos del arte que llena de subjetivas intenciones a la naturaleza. En vano quisimos concebir plásticamente a la naturaleza sin concomitancias espirituales” (Zero [Carlos Giambiagi], 1923, 30 de abril, p. 12). Pero aún más la reforzó tres años después, en un breve comentario acerca del Salón de Primavera de 1926 que ofrece lecturas adicionales:

En resumen, creo: A) que se debe concurrir al Salón y si se concurre no esperar siquiera una buena colocación; y B) Que no debemos en nuestros juicios citar a los grandes críticos de los grandes pasquines (...) En la propia obra debe estar la satisfacción, el premio ([Carlos Giambiagi], 1926, octubre, p. 5)⁵.

Estas palabras resultan especialmente reveladoras al mostrar que hasta las instancias más combativas contra el efecto pernicioso de las instituciones y los sistemas jerarquizantes podían matizarse con posturas pragmáticas, que abogaran por aprovechar aquellas en beneficio propio⁶. El “salvaje hombre de la selva” que remite sus “opiniones descabelladas” afirmó en este breve comentario que no hay provecho para los artistas (como él) en asumir una posición de perseguidos o rechazados por los jurados, dado que “vencerlos es hacerles entregar la bolsa. Más tarde entregarán los elogios y se quedarán con el dinero” (p. 5). Se encuentra de este

5 Si bien este artículo es anónimo, tanto Grillo (2006, pp. 306 y 415) como Artundo (2004b, p. 7) lo atribuyen a Giambiagi, entonces radicado en Misiones, quien firmaría otras “Opiniones de un hombre de la selva” para La Campana de Palo con otro de sus seudónimos, “Yamba”.

6 El propio Giambiagi presentó sus obras en numerosos salones a lo largo de distintas décadas, incluyendo el Salón Nacional, en el que sus envíos fueron seleccionados para su exposición en las ediciones de los años 1918, 1931 y 1944.

modo un sentido adicional a este pragmatismo, similar al que ha sido señalado por Wechsler (1998) como estrategia clave de las vanguardias argentinas de esta década en relación con las instituciones: complementar “momentos de alto impacto (...) con otros de sutiles filtraciones” (p. 121), aunque rara vez fueron explicitadas de modo tan descarnado y en un tono de llamamiento a la acción colectiva. Por último, también es explícito el rechazo a los “grandes críticos de los grandes pasquines”, asumiendo como logro verdadero el éxito artístico en sí mismo, la realización de la obra de acuerdo a los valores propios, y la instancia creativa que está fuera del alcance del crítico convencional que oficia de mero juez o exégeta.

Finalmente, una especificidad adicional en el perfil de este artista-crítico es su identificación como artista-obrero, que antes que obras produce trabajos —idealmente, de forma colectiva—, que asume el seudónimo o el anonimato y se cuestiona la inserción misma de las obras en el andamiaje institucional, comercial y social. Numerosas páginas de las notas personales de Giambiagi evidencian una preocupación por los aspectos relativos al trabajo, usualmente a través de una dualidad muy marcada. Por un lado, trabajar (artísticamente) como medio de vida es una meta perseguida; pero también, especialmente durante el período misionero, es la necesidad ineludible y embrutecedora que obreros manuales, operarios y artesanos se ven obligados a soportar en pos de su supervivencia. Una vez más, conjugando en plural, al reseñar la Exposición de Arte Aplicado de 1923, el autor menciona:

El arte ese que hacen los talleres artísticos (...) nada tiene que ver con el arte aplicado y sí es una manifestación de toda esa porquería que los decoradores estamos obligados a fabricar —8 horas diarias— en los talleres que nos explotan (Z [Carlos Giambiagi], 1923, 16 de abril, p. 6).

En varios textos críticos y personales de Giambiagi se hace mención a estas tareas de supervivencia con el mote de *panis lucrandi*, imperiosas para ganarse el pan cotidiano. Por el mismo año en que publicó la reflexión anterior en *La Protesta*, Giambiagi escribió por carta a Atalaya en términos similares: “trabajo *panis lucrandi*, casi todos los días mis ocho horas en el taller de vitraux y sueño las 24 hs en irme definitivamente al bosque misionero. La civilización me revienta, no lo puedo remediar” (Giambiagi, 1972, p. 220). Este énfasis en las condiciones materiales de existencia del artista en la sociedad burguesa encuentra eco también en algunas de sus críticas de la época, dedicadas a relatar recorridos biográficos de otros pintores y escultores.

Estos relatos coinciden en narrar las penurias económicas y vitales que necesariamente ha de sobrellevar el artista que no transige sus valores, se trate de Ramón Silva, Nicolás Lamanna (a quienes frecuentó y cuya cotidianidad pudo observar directamente) o de Paul Gauguin que resulta, para Giambiagi, el artista moderno por antonomasia dada su “lucha agotadora por el ideal, contra la miseria aplastante que impide el trabajo, o la terrible alternativa de trabajar de cualquier cosa para vivir sin tampoco poder trabajar en el arte propio, en la propia razón de ser” (Zero [Carlos Giambiagi], 1923, 2 de julio, p. 4).

Subsiste, sin embargo, el anhelo de “salvarse a través del trabajo”, una búsqueda por otro tipo de praxis vital. La creación de una obra que exprese una emoción sentida mediante una materia que debe ser buscada, seleccionada y preparada configuró para Giambiagi un trabajo complejo y de naturaleza distinta a la del *panis lucrandi*. Esa labor creativa proporcionó al autor satisfacción personal aún en condiciones materiales de vida arduas, como las que enfrentó en Misiones, y fue apuntada copiosamente en su diario, donde reseñó esfuerzos y faltantes de toda índole. Aquel trabajo/razón de ser no puede subsumirse a las necesidades productivas que el circuito institucional y el mercado artístico demandan, ni en términos cuantitativos, ni en las especulaciones necesarias para hacerse de un nombre y vender holgadamente. Su propuesta para una vida artística auténtica, como detalló en otra misiva a Atalaya en septiembre de 1921, consiste en

Decorar libros y ensayar una decoración escultórica honrada (...), el grabado —módico y difusible—, las viñetas, los affiches... Todo es posible si a pesar de todo trabajáramos arte, como jornaleros (...) Un movimiento así de artistas artesanos sería trascendental (...) No más exposiciones de cuadros, sino de trabajos. Una fuente, un pilar, una reja, un almohadón, una tapa de libro, etc., anónimo (Giambiagi, 1972, p. 213).

La única manera será, en definitiva, transformar la vida cotidiana mediante el arte colocando la capacidad creativa al servicio de un ánimo fervoroso y la subjetividad exaltada al servicio del trabajo digno.

El “fajador”: crítico entre artistas

Hemos señalado que lo que distingue a la crítica giambiagiana es su compromiso en la medida en que es enunciada por un artista, más específicamente un artista-proletario, que produce trabajos y no obras. Giambiagi se asumió como tal y priorizó en sus abordajes los aspectos que resultaban caros a su práctica y ajenos a los meros comentaristas. Sin embargo, no fue el único artista plástico de este período que publicó regularmente artículos críticos en medios gráficos: entre ellos se cuentan nombres de mayor consideración en la historiografía de arte argentina, como Emilio Pettoruti y Xul Solar. Podría asumirse una mayor cercanía entre los postulados analizados en los textos de Giambiagi y los de estos autores ya que, como artistas plásticos, compartieron espacios y formas de acción análogas en el campo.

Sin embargo, sus aspiraciones se muestran también aquí discordantes: tanto Xul como Pettoruti asumieron un tono y recursos discursivos semejantes a los de la crítica establecida, aun para discutir con las aristas más reaccionarias a las flamantes manifestaciones modernas en el medio argentino. El primero, notablemente, a través de un conocido artículo en la revista *Martín Fierro* (Solar, 1924) en el que se comprometió a una defensa cerrada de la seriedad artística y el lenguaje plástico de Pettoruti tras el escándalo que provocó la muestra de este último en Witcomb en septiembre de 1924. El propio Pettoruti, a su vez, también ofició por esta vía para la introducción y mejor recepción del arte de vanguardia —y por lo tanto de su propia producción— en sus notas para el diario *Crítica* (Baur y Lorenzo Alcalá, 2010) y en la revista *Nosotros*. Allí se ocupó en un formato biográfico y autobiográfico de inventariar figuras incluyendo a ex-futuristas y miembros del *Novecento* italiano como Fortunato Depero, Gino Severini y Achille Funi, junto a artistas contemporáneos argentinos como Antonio Pedone y Ramón Gómez Cornet. De esta forma, usualmente refiriéndose en primera persona como testigo de sus desarrollos y conocido personal de los reseñados, se “coloca también él entre ellos y organiza a su modo, para el público argentino, el catálogo de la pintura moderna” (Wechsler, 2003, p. 206). Objetivos y estilos, entonces, distintos a los de Giambiagi en ambos casos.

El único parangón identificable en este sentido, dado su rol de artista-crítico con militancia anarquista y preocupaciones sociales, su espacio en la prensa alternativa de la época, su rechazo instintivo a las instituciones oficiales y su estilo repleto de ironías despiadadas, es el del también uruguayo Guillermo Facio Hebequer. Estas semejanzas ideológicas y estéticas podrían indicar una estrecha compatibilidad entre ambos. Pero son justamente palabras del propio Hebequer las únicas entre las rastreadas que consideran —y no de manera precisamente favorable—

una valoración de Giambiagi en su doble rol como artista y como crítico, en una nota sobre la exhibición que inauguró el Boliche de Arte en 1927:

De golpe, nos tropezamos con la “afirmación” del “joven” Carlos Giambiagi. Media docena de acuarelititas de esas que hacen los chicos en las escuelas primarias (...) Luego viene un atentado al óleo, que dice ser un paisaje de Misiones (...) Giambiagi se equivoca una vez más sin haber acertado nunca. Y en su caso, es doblemente condenable, porque se ha pasado la vida despotricando contra todos los que trabajan y producen y hablando como un maestro cuando no ha pasado todavía de ser un aprendiz. Giambiagi pertenece a un grupo que ataca despiadadamente a los pocos artistas serios que tenemos. Un grupo al que podríamos denominar en términos vulgares “el grupo de los fajadores”. Giambiagi escribe y pega ¿Y ahora salimos con que él pinta “eso” que ha expuesto? (...) Vamos... no hay derecho (Facio Hebequer, 1936, pp. 100-101).

Conclusiones

A través de las páginas previas, se ha intentado reconstruir un contexto y un posicionamiento específico para el ejercicio de la crítica de arte de Carlos Giambiagi, en relación con otras posturas del campo artístico. Respecto de una crítica preeminente en la circulación discursiva, que se encontró legitimada para establecer los criterios de gusto para el público y para consagrar figuras y obras, son nítidos los antagonismos con relación a sus propósitos y procedimientos (jerarquizaciones, estímulos oficiales económicos o formativos que desvían la atención de los artistas de los fines “auténticos” de su práctica). Igualmente, los respectivos estilos discursivos de estas formas distintas de escribir sobre arte se presentan en consonancia con sus espacios de circulación. Al cuidado lenguaje oficial de quienes actuarán de jurados, profesores, conferenciantes y escritores en medios prestigiosos, Giambiagi contrapuso su sarcasmo irreverente y combativo, informado por el *castigat ridendo mores* y la negatividad, características de la prensa ácrata. Resultan menos evidentes para la historiografía, pero igualmente relevantes, las afinidades en otros aspectos: la recurrencia a conceptos provenientes de las mismas fuentes estéticas y filosóficas, o el énfasis en el desarrollo de una cultura visual como parte de una crítica pedagógica que anhela enseñar a ver, antes que a conceptualizar.

Si entre estas estrategias con oposiciones y similitudes rastreamos un distintivo, podemos señalar que la voz de Giambiagi resulta diferenciada y única aún entre la de otros artistas que asumieron el rol de críticos, ya sea como táctica de inserción en el medio o como discurso complementario de una praxis estética con orientación social. Así, por su pluma corrosiva tanto como por su intransigencia ética y artística, los escritos críticos de Carlos Giambiagi reclaman su pertenencia entre los más significativos en las primeras décadas del siglo pasado en nuestro país.

Bibliografía

- Anapios, L. (2011). *Una promesa de folletos*. El rol de la prensa en el movimiento anarquista en la Argentina (1890-1930). *A Contracorriente*, 8(2), pp. 1-33.
- Anapios, L. (2016). Prensa y estrategias editoriales del movimiento anarquista en la Argentina de entreguerras. *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 16(2). <http://www.anuarioiha.fahce.unlp.edu.ar/article/view/IHAeo25>.
- Andrada, J. C. y Fara, C. (2013). La difusión del arte a través de la imagen impresa. Julio E. Payró como gestor de lo visual. En L. Malosetti Costa y M. Gené (Comps.), *Atrapados por la imagen* (pp. 255-277). Buenos Aires: Edhasa.
- Artundo, P. (2004a). *Atalaya. Actuar desde el arte. El Archivo Atalaya*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Artundo, P. (2004b). La Campana de Palo (1926-1927): una acción en tres tiempos. En J. Schwartz y R. Patiño (Eds.), *Revistas Literarias/Culturales Latinoamericanas. Revista Iberoamericana*, 70(208-209), pp. 773-793.

- Baur, S. y Lorenzo Alcalá, M. (2010). *Pettoruti crítico en Crítica*. Buenos Aires: Patricia Rizzo Editora.
- Burucúa, J. E. (Dir.) (1999). Prólogo. En J. E. Burucúa (Dir.), *Nueva Historia argentina, vol. 1: Arte, sociedad y política* (pp. 11-43). Buenos Aires: Sudamericana.
- Grillo, M. (2006). *La Campana de Palo en el campo de las revistas culturales del período vanguardista argentino (1920-1930)* [tesis de doctorado, Universidad Austral]. Buenos Aires, Argentina.
- Ibarlucía, R. y Zingoni, P. (2020). José León Pagano y los fundamentos filosóficos de la crítica de arte. En N. L. Verón et al., *El rol del crítico de arte en la Argentina del siglo XX* (pp. 95-166). Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Maroziuk, L. (1991). Gráfica crítica e ideario ácrata en una producción urbana: el “Suplemento Semanal de La Protesta” (1922-1930). *Ciudad/Campo en las artes en Argentina y Latinoamérica. 3ras Jornadas de Teoría e Historia del Arte* (pp. 205-216). Buenos Aires: CAIA.
- Villanueva, A. (2017). Imagen impresa y acción social. La decoración del libro al interior del proyecto cultural de Atalaya (1922-1927). *In Mediaciones de la comunicación*, 13(2), pp. 149-171.
- Wechsler, D. (1998). Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas. En D. Wechsler (Coord.), *Desde la otra vereda: momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina, 1880-1960* (pp. 119-155). Buenos Aires: Archivos del CAIA 1, Ediciones del Jilguero.
- Wechsler, D. (2003). *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la tradición y la modernidad. Buenos Aires 1920-30*. Buenos Aires: ITHA-FFyL-UBA.

Fuentes

- [Carlos Giambiagi]. (1926, octubre). Opiniones descabelladas de un hombre de la selva. *La Campana de Palo*, II(8), p. 5.
- Facio Hebequer, G. (1936). *Sentido social del arte*. Buenos Aires: La Vanguardia.
- Giambiagi, C. (1910). Las costumbres nacionales en el arte [artículo sobre las causas del lento desarrollo del arte plástico en la Argentina]. *Athinae*, 22, pp. 22-23.
- Giambiagi, C. (1972). *Reflexiones de un pintor*. Buenos Aires: Editorial Stilcograf.
- Solar, X. (1924, 9 de octubre). Pettoruti. *Martín Fierro*, 1(10 y 11), pp. 67, 73-74.
- Yamb [Carlos Giambiagi] (1923, 2 de abril). ¿Debe reorganizarse la Academia? *Suplemento Semanal de La Protesta*, II(63), p. 5.
- Z [Carlos Giambiagi] (1922, 30 de octubre). Un grabador en madera. Félix Vallotton. *Suplemento Semanal de La Protesta*, I(41), pp. 4-5.
- Z [Carlos Giambiagi] (1923, 16 de abril). Exposición de Arte aplicado. *Suplemento Semanal de La Protesta*, II(65), p. 6.
- Zero [Carlos Giambiagi] (1922, 18 de septiembre). Exposición Romero de Torres. *Suplemento Semanal de La Protesta*, I(36), pp. 5-6.
- Zero [Carlos Giambiagi] (1922, 23 de octubre). Las exposiciones. *Suplemento Semanal de La Protesta*, I(40), pp. 5-6.
- Zero [Carlos Giambiagi] (1922, 13 de noviembre). Ignacio Zuloaga. *Suplemento Semanal de La Protesta*, I(43), pp. 8-9.
- Zero [Carlos Giambiagi] (1923, 30 de abril). Goya. *Suplemento Semanal de La Protesta*, II(67), pp. 12-13.
- Zero [Carlos Giambiagi] (1923, 4 de junio). Las exposiciones. *Suplemento Semanal de La Protesta*, II(72), pp. 4-5.

Zero [Carlos Giambiagi] (1923, 2 de julio). Pablo Gauguin. *Suplemento Semanal de La Protesta*, II(76), p. 4.

Zero [Carlos Giambiagi] (1924, 1 de mayo). Nuestra crítica artística. *Suplemento Semanal de La Protesta*, III(119), pp. 21-22.

Cómo citar este artículo:

Miranda, N. (2024). Carlos Giambiagi, crítico de arte: afinidades, posicionamientos antagónicos y relación con el campo artístico argentino en las primeras décadas del siglo XX. *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45516>

Las tres eras de la iconoclasia: gestos, procedimientos y pantallas contra las imágenes

Three Ages of Iconoclasm: Actions, Procedures and Screens Against Image

Manuel Molina

Universidad Nacional de Córdoba
 Instituto de Humanidades
 Consejo Nacional de Investigaciones
 Científicas y Técnicas
 Córdoba, Argentina
mm88.molina@hotmail.com
<https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0002-2948-9220>

Eugenia Roldán

Universidad Nacional de Córdoba
 Instituto de Humanidades
 Consejo Nacional de Investigaciones
 Científicas y Técnicas
 Facultad de Ciencias de la
 Comunicación
 Córdoba, Argentina
eugenia.roldan@unc.edu.ar
<https://orcid.org/0000-0002-7226-4705>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/52718655/ioporcgwf>

Resumen

Ante el diagnóstico estructural que definimos como *pantallacéntrico*, esto es, un régimen escópico caracterizado por la ubicuidad de las pantallas en nuestra vida cotidiana, surge la iconoclasia como acción crítica posible. Pero en diálogo con una variedad de aportes provenientes de distintas disciplinas, este trabajo busca dar cuenta de la contradicción a la que nos enfrentamos al pensar la iconoclasia frente a las imágenes digitales. Por un lado, en la actualidad, las imágenes, por excesivas y superabundantes, se vuelven sobre sí mismas autocancelándose: el sistema visual contemporáneo funciona de modo iconoclasta en la medida en que genera una hipervisualidad que se vuelve inconsumible para cualquier ser humano. Por otro lado, trazamos dentro de este mismo régimen saturado de pantallas las coordenadas para recuperar los potenciales críticos alojados en los movimientos históricos de la iconoclasia. Para ello, periodizamos la iconoclasia extrapolando lo que José Luis Brea (2010) denominó tres eras de la imagen. Conceptualizamos entonces las tres eras de la iconoclasia: como gestos de destrucción de las imágenes-materia; como procedimientos de montaje en las imágenes film; y como sistema tecnológico en las *e-image*.

Palabras clave

imágenes, crítica, ataque, montaje, pantallas

Abstract

Given the structural diagnosis that we define as screen-centric, that is, a scopic system characterized by the ubiquity of screens in our daily lives, iconoclasm emerges as a possible critical action. In dialogue with a variety of contributions from different disciplines, this paper seeks to account for the contradiction we face when thinking about iconoclasm against digital images. On the one hand, today, images, due to their excess and overabundance, become self-canceling: the contemporary visual system works in an iconoclastic way insofar as it generates a hypervisuality that becomes unconsumable for any human being. On the other hand, we trace within this same saturated regime of screens the coordinates to recover the critical potentials stored in the historical movements of iconoclasm. To this end, we periodize iconoclasm by transposing what José Luis Brea called three eras of the image. We then conceptualize the three eras of iconoclasm: as gestures of destruction of the images-matter; as montage procedures in film images; and as a technological system in *e-image*.

Key words

Imagen, Critique, Attack, Montage, Screen.

Introducción

Partimos de la constatación experiencial de que vivimos atravesados por pantallas. Siguiendo a la famosa tesis de Martin Jay (2003) hablamos de un «régimen escópico», no solo ya «ocularcentrista» sino también ahora lo que proponemos llamar *pantallacéntrico* (Cf. *infra*: Era 3). En este marco, comenzamos a analizar en trabajos anteriores (Molina y Roldán, 2023) dos rasgos de la imagen contemporánea que diagnosticamos como los más evidentes y urgentes de pensar. El primer rasgo comprende el fenómeno de la digitalización, como un proceso de conversión de todo lo que hay a imagen digital. El segundo rasgo hace foco en la superabundancia de las imágenes, tanto en el sentido de su ubicuidad, expansión, universalidad, propagación cuanto en su papel específico en el capitalismo financiero.

Conforme este diagnóstico estructural fue cada vez más claro, comenzó a emerger la idea de la iconoclasia como posibilidad teórico crítica. El concepto de iconoclasia constituye un campo de trabajo en sí mismo dentro de los estudios visuales, en la medida en que su delimitación histórica, como fenómeno de destrucción de imágenes e íconos religiosos en Bizancio (Hauser, 1978), se ha ampliado junto con la expansión de lo visual en la modernidad. Según la minuciosa reconstrucción que ofrece Freedberg (2017), la iconoclasia como objeto de estudio de la historia del arte era marginal hasta la década del setenta, pero entró en expansión durante la década del ochenta y se volvió central alrededor de la caída del muro en 1989, señalando aquí especialmente los trabajos de Gamboni (2014), Mitchell (2016) y Latour (2002). Teniendo en el horizonte reflexivo los aportes de los estudios visuales, este trabajo pretende más bien actualizar la arista crítica de la iconoclasia mediante un trabajo de negación inmanente de la superabundancia de imágenes. Hoy la iconoclasia describe el proceso de autocancelación de la imagen digital que, por su cantidad excesiva, resulta inconsumible para el ciber-usuario e inabarcable para la mirada humana; pero a la vez, también recuerda la fuerza crítica para ensayar otros modos sensibles de experiencia con las imágenes.

En otras palabras, nuestra hipótesis es que la iconoclasia puede constituir un límite productivo a los fenómenos contemporáneos de digitalización de lo existente y de superabundancia de imágenes. Para ello, resulta necesario introducir una diferenciación histórica en los modos de la iconoclasia. El trabajo se divide pues en tres partes, cada una de las cuales reconstruye la iconoclasia en términos históricos siguiendo la periodización de la historia visual en tres eras que hace José Luis Brea (2010), a saber, imagen-materia, film y *e-image*. Para la historia iconoclasta, la primera era se aboca a su sentido medieval, esto es, iconoclasia como gestos

físicos de destrucción de íconos materiales de obras escultóricas, pictóricas y arquitectónicas. La segunda era, comprende la iconoclasia como *procedimientos* de montaje en el cine: la yuxtaposición que tensiona la imagen mediante materiales fotográficos, audiovisuales, sonoros y literarios divergentes. Ahora bien, atada a su momento actual, la iconoclasia frente a la imagen digital se ha vuelto un efecto del *sistema* tecnológico: por innumerable exceso, la imagen vuelve sobre sí misma como autocancelación. Dentro de este último modo, la iconoclasia ya no es un proyecto histórico-político, sino un proceso automático, producto artificial, no-humano de autocensura, la inconsumible digitalización superabundante del mundo contemporáneo. Por ello, en la tercera parte, junto a este diagnóstico y a modo de consideración final y reflexión abierta, nos abocamos a la pregunta, ¿cómo recuperar la potencia crítica de la iconoclasia cuando esta ya se integró al sistema visual-tecnológico?

Era 1: Iconoclasia como gestos de destrucción

Un primer tipo de iconoclasia se relaciona a su sentido original, a saber, el gesto físico de destrucción de íconos materiales (Hauser, 1978) de obras plásticas, esto es, escultóricas, arquitectónicas (Duran Medraño, 2009; Romano, 2018) y pictóricas (Romano, 2009; Brea, 2010). Sin embargo, aquello que se engloba bajo la idea de destrucción del cuerpo de las imágenes involucra en realidad un abanico de diversas estrategias iconoclastas. Repondremos dos estrategias que conforman los extremos de ese abanico: **a.** la prohibición y la censura de las condiciones de producción, circulación y recepción iconofílicas; **b.** las intervenciones y los ataques directos a la materialidad de los íconos.

a. Prohibición del culto a los íconos

En una acepción circunscripta a la historia del arte, Arnold Hauser (1978) define la iconoclasia como el ataque o la prohibición al tipo de ícono religioso, particularmente las pequeñas figuras de santos y vírgenes cristianas (p. 177). A pesar de hacer un rastreo de la iconoclasia cristiana desde el inicio mismo de la Iglesia antigua y sus diversos momentos, Hauser sitúa la iconoclasia propiamente dicha entre los siglos VIII y IX del período bizantino. Los motivos iconoclastas del entonces emperador de Bizancio (o Imperio romano de Oriente), León III, se relacionan con la irrepresentabilidad de la perfección de Dios en los límites materiales de las imágenes; la sensualidad de la cultura estética antigua; y el proyecto civilizatorio de dominar el fetichismo

irracional por los íconos. Pero, según Hauser, la cruzada contra los íconos religiosos se inscribe dentro de una medida económica, que buscaba interrumpir los beneficios tributarios del régimen de propaganda visual de una iglesia y un monacato cada vez más fuerte;¹ y también dentro de una táctica política, asociada a la conservación del poder del emperador sobre los ejércitos para las guerras contra persas y árabes. Por ello, aunque haya influido en los estilos artísticos posteriores, el movimiento iconoclasta no es antiartístico, sino que tiene un fondo económico-político. Lo significativo de la iconoclasia bizantina es que fue llevada adelante mediante un edicto, es decir, mediante una reforma del marco normativo de Constantinopla orientada a torcer radicalmente una costumbre comunitaria en torno a lo visual y la institución monacal de producción, circulación y recepción de los íconos religiosos. El programa de prohibición material de los íconos y la persecución a sus portadores deriva de la expansión de una idea iconoclasta de cristianismo impulsada mediante una reforma legislativa:

Hasta que el cristianismo no fue reconocido por el Estado, la Iglesia había combatido el uso de las imágenes en el culto, y en los primeros cementerios sólo las había tolerado con limitaciones esenciales. Los retratos estaban prohibidos, las esculturas se evitaban y las pinturas quedaban reducidas a representaciones simbólicas. En las iglesias estaba prohibido en absoluto el empleo de artes figurativas (Hauser, 1978, p. 177).

Así, desde su origen, la prohibición al culto de la imagen involucra una política de Estado en su vínculo con el poder de la Iglesia y la negociación con la fuerza económica. Conviene pues retener el sentido de la iconoclasia como una tensión entre la estética, la política y la economía. Esto permite rastrear en otros episodios históricos (pensemos en la Reforma protestante, la Revolución francesa, la Revolución rusa de la historia europea, pero también en la Reforma universitaria de Córdoba) de qué modo aparece allí la iconoclasia. Esos modos pueden llevar el signo tanto revolucionario y progresista como reaccionario y conservador. Si la iconoclasia es negativa o compensatoria del orden social existente, se decide en el análisis de la materialidad de cada caso y en el modo de interpretar su signo en el marco de cada régimen escópico.

¹ Detalla Hauser (1978): “La medida les afectaba como fabricantes, propietarios y custodios de las imágenes, pero sobre todo como guardianes del círculo mágico que los sagrados íconos forjaban a su alrededor” (p. 180).

b. Ataques a monumentos públicos

Entonces, el “gesto de destrucción” iconoclasta, tras su estrategia legislativa en Bizancio, retorna en la modernidad como un impulso colectivo que, en el marco de diversas revueltas, revoluciones y reformas sociales, encontró en las imágenes símbolos del poder instituido. La iconoclasia moderna, a diferencia de su estadio medieval, se constituye como una disputa por la *visibilidad expandida* en el espacio público: murales, estatuaria, esculturas ecuestres, monumentos conmemorativos e incluso edificios devenidos *icónicos*. La disputa iconofilia/iconoclasia se desplaza en un largo proceso histórico desde los íconos plásticos en los claustros de los monasterios, hacia la vida en la ciudad burguesa, en tensión con las instituciones del Estado moderno en sus alianzas con la Iglesia y con el capital. Un caso célebre en este sentido lo constituye el ataque iconoclasta contra la *Colonne Vendôme* durante los meses de 1871 que duró la Comuna de París, considerado el primer gobierno proletario de la historia. José María Durán Medraño (2009) analiza con detenimiento la historia de la columna, construida por Napoleón III en homenaje a Napoleón I. Este monumento ya tiene un fondo iconoclasta, porque sustituyó una efigie de la República y esta, a su vez, a una estatua ecuestre de Luis XIV. Con esta secuencia de íconos que sustituyen a otros íconos se expone la dialéctica abierta que mantiene entrelazadas producción y destrucción de imágenes: “Se pretende entender la iconoclasia en el interior de los procesos de creación de la cultura” (Durán Medraño, 2009, p. 51). En el marco del movimiento insurreccional que condujo a la Comuna, el artista del realismo francés Gustave Courbet inició la propuesta de “desmontar” la columna, por constituir un símbolo de la barbarie militarista. Pero la propuesta se realizó mediante un ataque vandálico, destructivo y agresivo de la pieza, que no solo la derribó de su pedestal, sino que implicó la detención de Courbet, acusado como responsable del hecho una vez finalizada la Comuna.² El aporte de Durán Medraño es la clave posmarxista de su lectura de la iconoclasia, que le permite exponer las fuerzas sociales en tensión y sus condiciones históricas en los íconos: “principalmente los obreros, los artesanos y las mujeres fueron quienes se situaron conscientemente en el centro de esta apropiación poniendo en práctica un punto de vista de clase determinado políticamente” (p. 66). La politicidad de la iconoclasia ya no es la perpetuación del poder del emperador, sino

² Que destruir no es lo mismo que desmontar lo demuestra el otro caso trabajado por Durán Medraño (2009): el del *Palast der Republik* (o *Palacio del Pueblo* en Berlín, comienzos del siglo XXI), el proyecto de desmontar el edificio símbolo de la Alemania del Este con el objetivo de construir en su lugar el Humboldt Forum. En este segundo caso contemporáneo se concretó el procedimiento del desmontaje, justo el procedimiento que había propuesto Gustav Courbet en el siglo XIX para la Columna de Vendôme.

la insurrección contra el poder desde abajo. El gesto de ataque contra los falos del espacio público, como monumentos verticales, obeliscos y columnas involucra numerosas intervenciones creativas en la destrucción. Otro estudioso de la iconoclasia, David Freedberg (2017), aporta precisiones sobre las estrategias iconoclastas contra monumentos públicos conmemorativos de dioses, héroes o dictadores, que van desde la enucleación ocular (arrancar los ojos de sus órbitas), la desrostrificación (la alteración aberrante del rostro), la decapitación (hacer rodar la cabeza) y el derribo de las figuras de sus pedestales. Estas maneras de la “mutilación” del cuerpo escultórico constituyen operaciones materiales de fragmentación de las obras. Los pedestales son también parte de la disputa iconoclasta porque constituyen la base que eleva, verticaliza y a la vez sostiene a las esculturas monumentales que, en analogía con los marcos para la pintura, son la condición de posibilidad de percibir una forma cualquiera como un ícono significativo y de autoridad. Llevan además las leyendas que direccionan la recepción. “En Córdoba sobran ídolos y faltan pedestales”, fue el lema iconoclasta que los estudiantes en el marco de la Reforma universitaria de 1918 de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) dejaron en el pedestal del monumento a Dr. Rafael García derribado. La historiadora del arte Carolina Romano (2018) investigó cómo la movida iconoclasta contra la escultura de un docente jurista católico es reconstruida como una posición contra la hegemonía en Córdoba de la coalición de la Iglesia, la clase propietaria y la Universidad (p. 7). El Dr. García había sido un docente emérito de la UNC, y su monumento le rendía homenaje como representante de la cultura ilustrada cordobesa y de los valores católicos conservadores. La Reforma universitaria, como momento histórico clave de Córdoba, constituyó una batalla a la vez política y cultural, que avanzó en laicizar y democratizar el acceso a la educación superior. Romano se esfuerza por mostrar que la iconoclasia en este episodio histórico cordobés no puede ser inscrita de manera estanca en un esquema político dicotómico de reformistas/conservadores, sino que se abre como un campo de disputa del que ambos frentes (tanto el católico conservador como el estudiantil reformista) intentan sacar un beneficio.

La destrucción de las imágenes, obtenida mediante intervenciones en el marco legislativo-institucional, y las alteraciones de las condiciones materiales de su circulación, como en Bizancio, o mediante operaciones de derribo, ruptura, fragmentación o desmontaje, como son los actos iconoclastas modernos contra monumentos en el espacio público, complejizan el concepto de iconoclasia. En la era de la imagen-materia (Brea, 2010), la iconoclasia relocaliza la compleja disputa por la materialidad de lo visual en la intersección entre los soportes materiales de las

artes pictóricas, escultóricas, arquitectónicas y las condiciones materiales de la producción, circulación y recepción de las imágenes.

Era 2: Iconoclasia como procedimientos de montaje

El segundo momento de la iconoclasia al que queremos referirnos se ha vuelto un procedimiento expansivo en el medio de la circulación de imágenes técnicas por antonomasia en el siglo XX. Nos referimos al montaje en el cine y su capacidad de destruir la unidad visual cinematográfica.

En términos operativos, el montaje en el cine es la selección, el ordenamiento y la decisión de duración de los planos sobre un material que llega crudo. Podría entenderse como una convención narrativa por medio de la cual se logra el ordenamiento de las unidades, que permite la construcción del sentido. En el cine clásico y en el cine comercial de él derivado, el montaje ha quedado reducido a producir el efecto unitario de continuidad y verosimilitud. Sin embargo, cuando hablamos de montaje aquí, no nos referimos simplemente a esa operación técnica mediante la cual se organizan los materiales que en el cine inherentemente se encuentran escindidos, sino de aquel procedimiento experimental que busca “provocar acercamientos, de suscitar correspondencias cuyo carácter imprevisible es primordial” (Amiel, 2005, p. 23).

Fuera de la lógica del cine narrativo americano clásico, el cine soviético ya desde los años veinte dirigió sus investigaciones y producciones hacia una utilización diferente del montaje. Aquí la referencia obligada es Sergei Eisenstein. Piénsese en su famosa escena de la escalinata de Odessa de *El Acorazado Potemkin* (1925), en la que lo que prevalece no es el relato de la acción. Mediante el montaje de planos generales, primeros planos y repeticiones, lo que se muestra al espectador no es una representación fenoménica exacta de los lugares y tiempos en los que se desarrolla la acción: Eisenstein busca conseguir el efecto de retratar, no tanto la masacre de Odessa, sino la propia brutalidad del acontecimiento.

Los planos individuales tienen un sentido en sí mismos, una unidad análoga a la de la palabra, pero, a través de su yuxtaposición, modificados entre sí por su proximidad, adquieren un sentido nuevo. En términos generales, en el montaje de Eisenstein cada una de las tomas se podría entender como una afirmación que se combina con otras con el objetivo de alcanzar un efecto preciso en el espectador. Lo que se puede lograr con el montaje discursivo, abandonando

la representación, son figuras retóricas. Una figura esencial del cine soviético es la metáfora, la sustitución de un elemento significativo por otro (por ejemplo, plano A: lluvia, plano B: rostro de un hombre). Así, con la yuxtaposición de planos, lo que varía es el valor mismo de la imagen. El cine soviético le llamó a esto “efecto Kuleshov”. De este modo, el montaje habilita la asociación de sentidos y la interpretación. El montaje de Eisenstein lleva ínsito la posibilidad de controlar, en un sentido políticamente progresivo, la dirección de la fantasía del espectador. Para lograr la formación de conceptos, Eisenstein requiere de cierta armonía de las unidades, funciona la adición más que la distinción.

Las posibilidades ínsitas en el montaje eisensteniano lo vuelven el centro de atención para el cine de vanguardia de mediados de siglo. Pero, al mismo tiempo, es la cristalización de sus peligros, tal como lo plantea Alexander Kluge, cineasta y escritor alemán, impulsor del Nuevo cine alemán desde el Manifiesto de Oberhausen. Para alguien formado bajo el ala intelectual de Adorno en Frankfurt, como Kluge, la operación de Eisenstein tendría poca diferencia con la idea subyacente a cualquier producto de la industria cultural en la medida en que busque dirigir la afectividad o el pensamiento en algún sentido determinado. En el montaje dialéctico de Eisenstein, la contradicción se resuelve, los planos montados juntos conforman una unidad de sentido, no se mantienen en tensión (Kluge y Liebman, 1988, p. 49). El problema es cómo de este tipo de montaje sacará provecho la industria cultural en general y el discurso publicitario en particular. Frente a ello, Kluge opta por un montaje de elementos que al chocar, no como ejercicio de adición, de unidad, sino de contradicción, formen una tercera imagen invisible. Desde este lugar, el montaje apela a asociaciones nuevas enterradas en capas de fantasía en “la cabeza del espectador”.

Otro modo del montaje cinematográfico lo encontramos en el cineasta armenio Artavazd Peleshyan (2011), quien en directa respuesta al montaje eisensteniano llamó a su procedimiento *montaje a distancia* en un texto de 1972. Como su nombre lo indica, la modificación de las imágenes no se daría por su proximidad, apelando a una idea de fragmento y totalidad. Los fragmentos de material filmico no tienen sentido en sí mismos, pero sí apelan a una totalidad, en cuyo montaje se configura el efecto de sentido, el sentimiento. El recurso de la repetición, de la circularidad del montaje, hace que retornen algunos fragmentos, tanto tomas como bloques de tomas, construyendo algo así como un relato de forma elíptica. Si en Eisenstein es más importante el *qué* (la historia de un levantamiento que apela al sentimiento de lo insurrecto en Rusia), en ciertas películas de Peleshyan como *Nosotros* (1967) parecería que prevalece el *cómo* (aunque se reconoce la nacionalidad y la historia de Armenia como tema, parecería más

importante desarrollar la técnica del montaje en sí misma). A diferencia de Kluge, esta exhibición del procedimiento en la fórmula peleshyana ya no se forma en la cabeza del espectador, sino que “las películas existen en las pantallas y hay que verlas” (Peleshyan, 2011, p. 22). Encontramos en el último, entonces, el impulso iconoclasta de atacar la narración lineal, mucho más claramente que en Eisenstein. Pero, además, frente al montaje de atracciones de Eisenstein, el montaje a distancia de Peleshyan parecería producir distanciamiento, enrarecimiento, desconfiguración de lo sensible, reflexividad. Si había una búsqueda conductista de afectividad en el montaje de atracciones eisensteniano (atraer la atención y la sensibilidad del espectador), el montaje a distancia deja abiertas más posibilidades de interpretación, desde la inestabilidad de la experiencia de distanciamiento. En *Nosotros* se repiten a distancia, al inicio y al final, los bloques en los que vemos una multitud ondulante, una masa de cuerpos que se mueven entre besos y abrazos: el primero muestra un gran funeral público; el último, el regreso de los armenios repatriados.

Ahora bien, volviendo a la definición de montaje como procedimiento de edición, a partir del momento de la irrupción del cine moderno, el corte ya no estará regido por el *raccord*, sino que primará el recurso estético de tornar visible la costura que permite ensamblar trozos visuales diferentes: aparece la idea de *jump cut*. Podríamos aseverar que “montaje” no es ni más ni menos que el nombre del lenguaje cinematográfico del cine moderno y de allí explicar también el tipo de intervención que esperaba Peleshyan con su montaje a distancia. La *nouvelle vague*, el neorrealismo italiano y el Nuevo cine alemán son parte de los movimientos que encarnaron ese cine moderno. La imagen allí experimenta un límite iconoclasta profundo: es rebajada a un material más que queda desjerarquizado entre otros, que entra en relación con elementos divergentes que la tensionan. En palabras de Kluge *et al.* (1999):

El modelo falso de la prioridad de la imagen sobre la palabra se basa en un pensamiento visual purista, que se interesa sólo secundariamente por la expresión o el contenido de la película y que en el producto final conduce al formalismo (p. 28).

Quien inaugura la lectura de la vanguardia cinematográfica en términos de iconoclasia es Susan Sontag (2005) y lo hace cuando reflexiona acerca del personaje central quizás de esa parte de la historia del cine. Jean-Luc Godard es visto por Sontag como un destructor del cine, de las reglas del cine narrativo, secuencial, ficcional y de los géneros literarios modernos (novela y el cuento). La destrucción iconoclasta es aquí una negación inmanente del cine en el cine. Pero

también se juega aquí el sentido de la relación intermedial de la imagen con el lenguaje y el sonido, sobre todo con el lenguaje, la literatura, la poesía y la filosofía. La expansión y radicalización del montaje es una construcción autoconsciente de la técnica cinematográfica, especialmente a partir de la idea del *jump cut*, surgida con el primer Godard y el quiebre que produce su film *Sin aliento* (1958). Esa autorreflexividad adquiere, además, conciencia histórica. El cine moderno es histórico en la medida en que asume que el espectador ya está habituado a las reglas del cine clásico y puede romperlas. En este punto aparecería una intervención iconoclasta diferente al montaje de atracciones de Eisenstein y al montaje a distancia de Peleshyan: la iconoclasia ya se piensa en el juego con las imágenes producidas y de circulación masiva.

¿Cómo interviene una operación de montaje en la coyuntura del cine contemporáneo?, ¿alcanza con que la iconoclasia desjerarquice la visión y reafirme la escucha?, ¿puede haber un montaje afectivo pero no pedagógico?

Una pista aquí podemos encontrarla, tal como lo hizo la filósofa porteña Silvia Schwarzböck (2016) en su libro *Los espantos. Estética y postdictadura*, analizando una producción de la realizadora argentina Lucrecia Martel: *La mujer sin cabeza* (2008). En esta película la iconoclasia parece mudarse del montaje al enfoque y al encuadre. Se trata de una película compleja visualmente, en la que hay un juego permanente entre lo que es visible y lo que no. La iconoclasia no está tanto en la desjerarquización de la imagen (aunque Martel suele afirmar que fundamenta su estética cinematográfica en el sonido), sino con la imagen o en la imagen: lo que está en foco y fuera de foco. La repartición del enfoque cuele la sociedad de clases de la *vida de derecha* (Schwarzböck, 2016). Los cuerpos que están enfocados se corresponden con las protagonistas blancas y aburguesadas, aspiracionales o, en la jerga noventosa, “new rich” de la sociedad salteña, y los cuerpos que están fuera de foco, en un segundo o tercer plano borroso, irreconocibles, son justo los niños sirvientes, criadas y peones marrones e indígenas. Hay momentos de total oscuridad, cosas de las que se habla, pero que no aparecen en la película. Hay un montaje a distancia, pero alterado respecto de Peleshyan: el supuesto niño atropellado al comienzo de la historia no aparece en la calle, nunca se lo muestra, pero sí aparece luego un cuerpo que cae desplomado ¿muerto? en una cancha de fútbol; y hacia el final, un cuerpo sin vida en el canal que “aparece” en un operativo policial pero nunca se lo exhibe. El personaje principal (Vero) también está recortado no solo en términos visuales, sino de su posibilidad de articular ideas y sentimientos en el discurso hablado. Resulta fundamental para el argumento de la película, la imagen técnica mostrada mediante un VHS, en la que aparece desdibujada la imagen en la imagen.

El montaje, la decisión del corte, sería una ética-política iconoclasta frente al régimen de explicitud, afirma Schwarzböck (2016), que tiende a poner en pantalla todo obscenamente, es decir, sin cortes, el máximo placer y el máximo dolor. Ese corte es típico del cine, es una decisión de producción, pero en el régimen explícito contemporáneo de las redes estamos en presencia de algo diferente que puede pensarse como una forma de censura.

Era 3: la iconoclasia como sistema de pantallas

Hasta aquí hemos reconstruido la historia de la iconoclasia en su indisociable relación con la historia de las propias imágenes. La destrucción de las imágenes entra en una dialéctica determinada con la producción de las imágenes, y este juego de fuerzas se reconfigura a lo largo del tiempo y de las geografías. En tanto la iconoclasia busca limitar, despotenciar, denigrar, destruir, cancelar, implosionar la potencia de las imágenes, depende profundamente de ellas y de su circunstancia histórica. Siguiendo este argumento, hemos ampliado hacia el terreno iconoclasta la periodización en eras de la imagen propuesta por José Luis Brea (2010). En consecuencia, el estadio de la imagen-materia encuentra su contracara iconoclasta en el gesto físico destructivo, cancelatorio y/o violento contra la imágenes plásticas, escultóricas, arquitectónicas (Cf. *supra*. Era 1). El estadio de la imagen film tiene como contrapeso iconoclasta el procedimiento montajístico de fragmentos audiovisuales contra la narrativa lineal de las producciones cinematográficas mainstream (Cf. *supra*. Era 2).

Ahora bien, si iconoclasta parece entonces haber sido toda la vanguardia, incluso aquella más atada a la imagen como en el caso del cine: ¿Cómo redefinimos la iconoclasia en la era de la imagen contemporánea, la *e-image* tal como la denomina Brea (2010)? La dificultad de esta actualización de la iconoclasia reside en que tanto la acción de destrucción material —ya sea de un archivo o de un dispositivo— es impotente frente a la superabundancia de imágenes en circulación, como el montaje de elementos inconexos es parte integral del modo en el que se nos presenta el flujo de información visual en las pantallas. Es decir, el potencial histórico de la iconoclasia parece haber sido arrebatado por el complejo digital antes de comenzar la jugada. El carácter flotante, inasible le otorga a la infinitud de la imagen digital la dinámica de un devenir imparable, apariencias en fuga: “En buena medida, las electrónicas poseen la cualidad de las imágenes mentales, puro *fantasma*. (...) Ellas son del orden de *lo que no vuelve...*” (Brea, 2010, p. 67).

Pero para más, el estadio de la *electronic-image* desencadena la inversión de la iconoclasia. Esto es, si pudimos delimitar en las eras anteriores un gesto o un procedimiento con y contra la imagen, hoy la iconoclasia es el modo de funcionamiento del régimen escópico *pantallacéntrico*. El ataque contra las imágenes no se produce mediante su prohibición, embate o ausencia; sino que al revés, es la maximización de la imagen lo que atenta contra ella, mediante su saturación, exceso, ubicuidad, desborde, desregulación, infinitud. La economía superabundante de imágenes en su doble condición de pantalla y de virtualidad asciende a volúmenes inéditos. El término que usa Brea para describir este fenómeno es *innumerabilia*: “[la economía de] las imágenes deriva a una lógica de inagotabilidad, de inconsumible abundancia (...) la productibilidad de las imágenes puede tender al infinito —paladear lo innumerable—” (p. 92). Las imágenes se vuelven así imposibles de procesar por cualquier ser humano, devienen *inconsumibles*, generando en consecuencia su propia autocancelación: ¿Qué sensorio subjetivo, qué mirada humana es capaz de ver, mirar, procesar, sentir, interpretar o recordar la infinita cascada global diaria de imágenes digitales? Si, como afirma Joan Fontcuberta (2016), estamos “instalados en un capitalismo de las imágenes” (p. 7) cuya superabundancia es descripta como un “estado inflacionario”, la consecuencia lógica nos lleva pensar en imágenes devaluadas, que pierden valor permanentemente mientras circulan. La fórmula universal de este capitalismo del todo visible sería que la cantidad es inversamente proporcional a la potencia de la imagen: mientras más imágenes disputan la visibilidad tanto menos imágenes llegan a ser vistas. El tipo de valor de cambio que pierden las imágenes devaluadas es su porcentaje de visibilidad. Hito Steyerl (2014), partiendo también de la ubicuidad de las imágenes digitales, se refiere a su devaluación en términos de empobrecimiento, poniendo en el centro de una sociedad de castas de lo visual a la inmensa clase de “imágenes pobres”, un “ejército de reserva” de imágenes de baja calidad y altísima circulación (memes, jpeg, avi, etc.) vueltas *invisibles* en tanto no encuentran ojos humanos que las miren. La infinitud escópica, por otra parte, no tiene que pensarse solo en una dimensión cuantitativa. Silvia Schwarzböck (2017) afirma que lo infinito tiene más que ver con una cualidad inherente a cada una de las imágenes en su estadio digital: su “indecibilidad” e “inclasificabilidad” (pp. 293-294). La infinitud sería aquí iconoclasta en términos epistemológicos, debido a la falta de límites necesarios para que las imágenes sean determinadas —sean aquí y ahora—, reconocidas como ficcionales o reales, es decir, debido a la incapacidad de elaborarlas y de percibir las como unidades de significación. Hasta aquí planteamos que la iconoclasia amenaza como una sombra al régimen escópico *pantallacéntrico*, en la medida en que la infinitud de imágenes digitales se invierte en invisibilidad, devaluación e indecibilidad.

Sin embargo, este régimen escópico *panallacéntrico* que organiza el mundo contemporáneo no se contrapone al ocularcentrismo hegemónico de la modernidad, sino que se constituye como continuación y expansión de las técnicas representativas de las artes visuales y los desarrollos tecnológicos de la reproductibilidad fotográfica, la proyección cinematográfica y la transmisión televisiva. Además de la opacidad de los soportes, la transparencia de lo que se muestra, la “hipervisión administrada” (Brea, 2010, p. 121), tiene una de sus características principales en el *detrás* de la pantalla: por primera vez la imagen nos mira. Pero la mirada que nos devuelven las *e-images* no se puede comprender con las teorías psicoanalíticas del *omnivoyeurismo* de lo simbólico o las filosofías de la historia de la ruina. Más bien, en una suerte de integración del panoptismo y de las tecnologías de la vigilancia, literalmente las imágenes-pantalla están hoy dotadas de un ojo protésico que mira en dos direcciones. Algo insospechado hasta la irrupción del *smartphone*.

¿Por qué este fenómeno de la “hipervisión administrada” (Brea, 2010, p. 121) sería iconoclasta? La cibervigilancia, la venta de datos de usuario, los mapas de calor del *scrolltracking* (seguimiento del dedo pulgar) y *eyetracking* (seguimiento del ojo) son formas de control y manipulación de la mirada mediante las pantallas táctiles. Se vuelve iconoclasta porque la imagen se reduce a mero artificio de *sujeción* del sujeto a través del angostamiento de la mirada. Las imágenes en sí mismas, sus cualidades, sus potencias materiales, sus contenidos específicos, la sensibilidad que pueden habilitar no le importan al sistema digital más que como mero eslabón de una cadena escópica global.

Más aún, la digitalización, la conversión a imagen-pantalla de todo lo que hay, se ha radicalizado en todas las esferas sociales como alternativa al aislamiento y la parálisis producida por la cuarentena global durante la pandemia por COVID-19. Con ello se aceleró la mediatización y plataformización de todos los modos de experiencia contemporánea. Una teoría crítica del presente tiene que volverse a reflexionar sobre la mediación ubicua de la imagen digital. Lo que sugerimos como materialismo sensible constituye un intento de insertar en el horizonte de una teoría crítica de la sociedad contemporánea la centralidad que comporta la imagen digital en su tendencia a totalizarse. Esto habilita la posibilidad de advertir los frentes de peligro que conlleva con relación a (1) lo subjetivo en tanto la manipulación de la experiencia (aplanamiento ocularcentrista de la sensibilidad, angustia-ansiedad escópica, aislamiento y paranoia); (2) lo político en tanto profundización de la crisis de la democracia (cibervigilancia, venta de datos de usuario, manipulación de los procesos electorales, privatización de la esfera pública); y (3) lo económico en tanto neoliberalismo digital (desregulación global de la internet, geopolítica

extractivista neocolonial, impacto medioambiental de la infraestructura electro-metalúrgica). El materialismo sensible pretende intervenir en el presente con una recuperación de la iconoclasia y su capacidad latente de limitar el despliegue del régimen escópico *pantallacéntrico* y sus frentes de peligros. Para avanzar en dirección a este horizonte crítico amplio resulta clave primero recuperar la potencia crítica que tuvieron los proyectos iconoclasta históricos para disputar el régimen escópico *ocularcentrista* de la modernidad. En este sentido insurrecto, negativo, la iconoclasia es capaz de intervenir en nuestro presente regido por una economía superabundante de la imagen digital.

Reflexiones finales: la iconoclasia como crítica del *pantallacentrismo*

El centro de nuestra hipótesis es que en el marco del *pantallacentrismo* iconoclasta, es posible componer una variante crítica alternativa a la iconoclasia que, por un lado, limite la superabundancia de imágenes digitales, discuta el imperio tecnocrático de las pantallas y habilite espacios de resensibilización visual y repotenciación de las imágenes artísticas; y que, por otro lado, reconozca la potencia teórica, es decir, la capacidad explicativa del concepto de *iconoclasia*. Bajo nuestra argumentación, la iconoclasia, no la sistémica, sino la deseable, la insurrecta, la limitante del régimen escópico digital, no conduce a la prohibición radical y abstracta de las imágenes, sino a una relación productiva, dialéctica, reflexiva y serena con ellas.

El régimen visual de sobreexposición o lo que Schwarzböck (2016) denomina “estética de la explicitud” que la imagen digital hereda de las imágenes cinematográficas y televisivas, abre la posibilidad también para recuperar su límite: el corte, ante el máximo placer (el sexo) o el máximo dolor (la tortura) que la cámara puede mostrar, es una decisión política (pp. 124-125). Actualizar una política del corte, del montaje y de la edición del material visual, cuando se la traslada a las plataformas *online* del régimen escópico *pantallacéntrico* implica entrar en tensión ya no con los marcos legales del *broadcasting*, sino con las administraciones de lo visible que infiltran las transnacionales de la web. La iconoclasia *stricto sensu* —la prohibición de íconos religiosos—, como Hauser (1978) mostró, significaba en realidad una trama de edictos y reformas de los marcos legislativos que afectaban al sector social monacal, beneficiado por los íconos (p. 180). Esta primera concepción iconoclasta, la lucha *contra* —pero también *por obtener*— el poder de la imagen, trae a primer plano una pregunta que hoy urge extrapolar al mundo digital: ¿cuál es el sector social de “fabricantes, propietarios y custodios de las imágenes”? Analizar

qué rol juegan en la actualidad los gigantes web dueños de las imágenes digitales —es decir, propietarios y custodios de los servidores— conduce a componer la potencia de la iconoclasia como insurrección al poder. Instagram, por ejemplo, corta —es decir, censura— imágenes consideradas eróticas y sexuales por infringir sus “normas comunitarias”, las que promueven el máximo placer; pero solo *blurea* y advierte como “contenido delicado” las imágenes de violencia explícita, las que exhiben el máximo dolor, tomando de nuevo los polos que plantea Schwarzböck (2016). En este contexto digital de superabundancia de imágenes y extrema explicitud, la política del corte, la disputa por lo que se exhibe, debería ser capaz de limitar no solo la administración privada de lo visible en las pantallas, sino también de interrumpir la visión que transcurre a la inversa, esto es, la cibervigilancia.

Desde el punto de vista de la cibervigilancia, la pulseada usuario/pantalla es muy desigual, porque detrás de la cámara de los dispositivos se alinean los poderes del Estado y de las corporaciones tecnológicas. Pero además es desigual porque la condición de usuario convierte a las subjetividades en agentes policiales: “Por si la vigilancia institucional fuera poco, las personas se vigilan ahora rutinariamente las unas a las otras tomando incontables fotografías y publicándolas casi en tiempo real” (Steyerl, 2014, p. 173). Contra esto, gana fuerza un sentido de la iconoclasia cuyo horizonte es un corte ya no dentro del flujo de imágenes digitales, sino como una distancia física del dispositivo, una retirada del rol de usuario o *una ausencia en la red*. Lo que Steyerl diagnostica como un “éxodo de las pantallas” o una “huelga colectiva de la aparición digital” va desde personas que buscan “evitar ser representadas en fotografías o imágenes en movimiento, distanciándose subrepticamente de las lentes de las cámaras (...) [hasta] anarquistas destrozando cámaras o saqueadores destruyendo televisores con pantalla de plasma” (p. 171). Esta variante iconoclasta que propone una fuga de las pantallas, la capacidad *serena* de decirle a veces que sí y a veces que no a la técnica, dejar reposar al dispositivo en sí, tiene la potencia de desacoplar al sujeto de la *sujeción* al rol de usuario y desacoplar la imagen de su *reducción* tecnocrática al formato de pantalla. La iconoclasia muestra que la imagen per se no es ni ocular ni *pantallacentrista*, sino que su materialidad artística puede despertar la interconexión del sentido de la vista con el resto de los sentidos. Un desarrollo extenso de esta desjerarquización del sentido de la vista en las obras contemporáneas instalativas lo introduce Juliane Rebentisch (2018) en su *Estética de la instalación* (2018). Rebentisch reflexiona sobre la potencia de obras intermediales que entrelazan lo visual con lo sonoro, lo teatral, lo cinematográfico y lo arquitectónico para involucrar al cuerpo del espectador en experiencias estéticas inmersivas, ambiguas y críticas. Es justamente en las instalaciones y otras prácticas del

arte contemporáneo donde aparecen las pantallas, siempre en una relación de desjerarquía y yuxtaposición, pero habilitando también acciones específicas de destrucción material. Un caso de destrucción material paradigmático tiene lugar en la obra *Strike I* de Hito Steyerl producida en 2010,³ un video de 28 segundos de duración en el que se ve a la artista destruyendo una pantalla de plasma de un solo golpe con un martillo y un cincel. Desde esta pregunta abierta por Rebentisch, podemos reformular la potencia de la imagen en una triple dirección, siguiendo las tres acepciones de la idea de *sensibilidad* contenidas en el término alemán *Sinnlichkeit*: (1) En su vínculo con la palabra *Sinne* (los cinco sentidos de la percepción), la potencia de las imágenes estaría en su mediación sensorial, cada vez que una imagen se compone en modos intermediales y sinestésicos, activando los vasos comunicantes con lo táctil, lo auditivo, lo gustativo y lo olfativo; (2) vinculada al vocablo *Sinn* (sentido, significado, significación), la potencia de la imagen —y de la fuerza explicativa y reflexiva de la iconoclasia— está necesariamente atravesada por la mediación del sentido; (3) y la mediación sensual, sentimental o afectiva, contenida en la voz alemana *Sinnlich* (lo sensual, el sentimiento de lo placentero), crucial para pensar el poder de las imágenes desde siempre.

Vivimos atravesados por pantallas. Articuladas entre sí e integradas a una red global, todo lo que transcurre en ellas es una infinidad de imágenes digitales, capaces por primera vez en la historia de mirarnos. La experiencia contemporánea de estar ante un todo visible incapaz de ser visto nos llevó a pensar en la iconoclasia, sus momentos y sus sentidos. Hemos reconstruido aquí la historia de la iconoclasia, es decir, las diferentes eras y sus respectivos procedimientos de ataque contra las imágenes. Así, la era 1 se detiene en los movimientos iconoclastas que tuvieron como objeto de sus golpes a las imágenes-materia provenientes de las disciplinas artísticas modernas, como la pintura, la escultura y la arquitectura. La era 2, en cambio, se centra en el recurso del montaje cinematográfico, cada vez que se lo emplea para destruir la falsa unidad de la imagen fílmica. Por último, la era 3 actualiza la iconoclasia como llave para analizar, describir y discutir el régimen superabundante de la *e-image*. El despliegue de la iconoclasia en sus eras se movió bajo la hipótesis de que se trata de una historización de nuestro presente: hoy, por infinita y cibervigilante, la imagen digital golpea contra sí misma. Pero la crítica de la iconoclasia no se detuvo en explorar el pesimismo impotente que fácilmente se puede derivar del *pantallacentrismo* actual, sino que hacia el final intenta sintonizar el concepto de iconoclasia con ese resto crítico que todavía late en él, de *imaginar* para nosotros otras relaciones con las imágenes. Y de darle también a ellas una posibilidad de existir de otro modo.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=WpGobhaYT8Y>

Bibliografía

- Amiel, V. (2005). *Estética del montaje*. Madrid: Abada.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film e e-image*. Madrid: Akal.
- Durán Medraño, J. M. (2009). *Iconoclasia, historia del arte y lucha de clases*. Madrid: Trama editorial y Fundación Arte y Derecho.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Freedberg, M. (2017). *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Buenos Aires: Sans Soleil ediciones.
- Gamboni, D. (2014). *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra.
- Hauser, A. (1978). Causas y consecuencias del movimiento iconoclasta. En *Historia social de la literatura y del arte, vol.1* (pp. 76-181). Barcelona: Guadarrama.
- Jay, M. (2003). Regímenes escópicos de la modernidad. En *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural* (pp. 221-251). Buenos Aires: Paidós.
- Kluge, A. y Liebman, S. (1988). On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere: An Interview with Alexander Kluge. *October*, 46, pp. 23-59.
- Kluge, A., Reitz, E. y Reinke, W. (1999). Wort und Film. En Ch. Schulte (Ed), In *Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod: Texte zu Kino, Film, Politik* (pp. 21-40). Berlín: Vorwerk 8.
- Latour, B. (2002). What is Iconoclasm? Or is There a World Beyond the Image Wars? En B. Latour y P. Weibel (Eds.), *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art* (pp. 15-40). Massachusetts: MIT Press.
- Mitchell, W. J. T. (2016). *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Buenos Aires: Capital intelectual.

- Molina, M. y Roldán, E. (2023). Imagen total: un abordaje materialista de la digitalización y ubicuidad de las imágenes. *Index, Revista de Arte Contemporáneo*, nro, pp. 8-19.
- Peleshyán, A. (2011). *Teoría del montaje a distancia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rebentisch, J. (2018). *Estética de la instalación*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Romano, C. (2018). Un episodio iconoclasta en el itinerario de la Reforma Universitaria de Córdoba. En A. Agüero y A. Eujanian, A. (Comps.), *Variaciones del reformismo. Tiempos y experiencias*. Rosario: HyA ediciones.
- Romano, C. (2009). Constricción y desvíos: disputas en torno a una imagen de Dimas. *Revista Teórica. Teoría, crítica e historia del arte contemporáneo*, 3. Córdoba: Fundación Rosalía Soneira, pp-23-29.
- Schwarzböck, S. (2016). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.
- Schwarzböck, S. (2017). *Los monstruos más fríos. Estética después del cine*. Buenos Aires: Mar dulce.
- Sontag, S. (2005). *Godard*. En *Estilos radicales* (pp. 225-289). Buenos Aires: Punto de lectura.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

Cómo citar este artículo:

Molina, M. y Roldan, E. (2024). Las tres eras de la iconoclasia: gestos, procedimientos y pantallas contra las imágenes. *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45518>

Complejidades y préstamos entre experiencias artísticas

Complexities and borrowings between artistic experiences

Claudia A. Pelera

Universidad de Buenos Aires
 Facultad de Filosofía y Letras
 Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano
 Buenos Aires, Argentina
claudiapelera@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/a2ndljixb>

Resumen

Considerando la complejidad del arte del siglo XX, el comienzo de este trabajo ha sido estudiar los cruces de lenguajes en el campo de las artes visuales en Argentina, especialmente el desarrollo de la poesía visual y sus transformaciones. Dentro de las prácticas experimentales que tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo, especialmente a partir de la década de 1960, los artistas argentinos agregaron recursos y procedimientos que pasaron de unir palabra e imagen a incorporar objetos, acciones, sonidos, videos y el uso de las nuevas tecnologías digitales. Por otro lado, los estudios registran el origen del arte sonoro como un hecho reciente. En este trabajo se relacionan estas prácticas y se toma a la incorporación del sonido en la poesía visual como un antecedente del arte sonoro, como parte de un proceso de hibridación, propio del arte contemporáneo, que comprende a ambos.

Palabras clave

poesía, artes visuales, arte sonoro, complejidades, Argentina

Abstract

Based on the complexity of 20th century art, the beginning of this research has been to study the intersections of languages in the field of visual arts, especially the development of visual poetry and its transformations. Within the experimental practices that took place in the second half of the century, especially from the 1960s onwards, Argentinian artists added resources and procedures that went from joining word and image to incorporating objects, actions, sounds, videos and the use of new digital technologies. On the other hand, studies record the origin of sound art as a recent fact. In this investigation, both practices are related and the incorporation of sound in visual poetry is taken as an antecedent of sound art, being part of a hybridization process typical of contemporary art, which includes both.

Key words

Poetry, visual arts, sound art, complexities, Argentina

Introducción

Artes visuales y literatura son disciplinas artísticas que han tenido un fértil desarrollo durante el siglo XX en la Argentina, consolidando sus propios campos. En algunas ocasiones, se han combinado sus lenguajes para producir un nuevo tipo de objeto, como es el caso de la poesía visual, la cual en nuestro país tuvo momentos específicos de irrupción, coincidentes con las propuestas de exploración de los lenguajes propios del arte y la literatura y la búsqueda de cambios vinculados con las vanguardias, en la primera mitad del siglo, y sus revisiones después de 1950. En algunas de las transformaciones de la poesía visual elaborada por los artistas desde entonces, se fue incorporando también el sonido. Algunos de sus realizadores trabajaron en forma aislada, pero otros formaron grupos y, en tensión con las estéticas dominantes, promovieron sus proyectos, que caracterizaron como vanguardistas. Presentándose en circuitos alternativos en sus comienzos, fueron incorporándose a los oficiales hasta legitimarse a finales del siglo. Fueron reconocidos como los antecedentes e iniciadores de la poesía visual argentina los grupos: Martín Fierro, las formaciones de los artistas concretos, Diagonal Cero, Paralengua y Vórtice.

Este trabajo se basa en la revisión de algunas de sus obras para detectar la creciente incorporación de lo sonoro, puesto en relación con lo poético y lo visual. Es decir, al recuperar —en forma panorámica— las pistas que nos ofrecen los cruces de lenguajes, encontramos una serie que va desde las primeras incorporaciones de signos a las producciones visuales hasta la consolidación de la poesía visual en Argentina, y de allí a sus expansiones hacia manifestaciones diversas, entre las cuales hacemos un seguimiento de la incorporación del sonido. Más recientemente, en nuestro país se generó el arte sonoro, con variadas producciones y un corpus teórico específico.

El objetivo general fue estudiar las producciones del arte argentino derivadas de cruces de lenguajes, procedimientos y recursos que, a partir de la influencia de las vanguardias, generaron experimentaciones que no solo cambiaron las formas artísticas, sino que llevaron a nuevos hábitos y a la necesidad de elaborar conceptos que dieran cuenta de ellas. El objetivo específico ha sido detectar la aparición de lo sonoro en las acciones y los objetos que fueron considerados como manifestaciones de la poesía visual, relacionar estas prácticas con la historia del arte sonoro y poner en diálogo los conceptos elaborados para dar cuenta de cada una de ellas. Una primera similitud que se da es que muchos de esos conceptos provienen de los mismos realizadores y el estudio de cada uno ha generado un corpus propio. Se trata de un trabajo de

archivo realizado con el fin de relacionar las historias escritas, revisar nociones y reflexionar sobre los efectos de los cruces entre las artes.

¿Qué es poesía visual?

En principio, es aquella poesía escrita de modo tal que su texto sea concebido para ser visto y no escuchado, teniendo una elaboración formal para ello con recursos gráficos e imágenes. Sin embargo, a lo largo del siglo XX fue ampliando sus márgenes. Un primer problema surge con la delimitación del objeto, pues lo que se entiende por *poesía visual* abarca una variada producción que comprende textos poéticos de verso libre, caligramas, ideogramas, signos y juegos visuales para luego expandirse a videos, acciones, gestos, sonidos y expresiones multimediáticas, lo que llevó a denominarla, con el concepto más abarcador de *poesía experimental*. Este concepto fue muy utilizado por los realizadores de estas prácticas. Por ejemplo, es propuesto por Jorge S. Perednik (2006) quien dice que, a pesar de que no es la mejor denominación, él la admite por necesidad y porque: "...*Experimental* tiene una ventaja: como palabra asociada a poesía o arte arrastra una historia de sentido que se opone a la norma o la tradición dominante" (p. 8). También podemos tomar del texto de Pérez Balbi (1992) su cita acerca de los dichos del poeta Clemente Padín para explicar qué se entendía por *experimental* en los años sesenta:

Toda búsqueda expresiva o proyecto semiológico radical de investigación e invención de escritura, ya sea verbal, gráfica, fónica, cinética, holográfica, computacional, etc., en sus múltiples posibilidades de transmisión, sobre todo a través de códigos alternativos, cuanto en variedad de su consumo o recepción (p. 76).

Los cruces impulsados por artistas visuales y también por poetas que buscan la expresión fonética y sonora son múltiples, incorporan todo lo que caracteriza al arte contemporáneo. En el recorrido que proponemos se denominará *poesía visual* a la que se dé sobre un soporte bidimensional y *poesía experimental* a la que exceda ese formato.

Los grupos que iniciaron los juegos del lenguaje

El primer impulso hacia la poesía visual provino de la literatura y las artes visuales en paralelo y estuvo en sintonía con el proceso modernizador e internacionalista de inclusión de las vanguardias (ultraísmo, futurismo, cubismo, arte concreto). El grupo Martín Fierro, en la década de 1920, comenzó con las primeras integraciones entre palabras y organización visual. Basta recordar la inclusión de signos en las pinturas de Xul Solar y la organización visual de los poemas de Oliverio Girondo, prácticas que se extendieron más allá de la permanencia del grupo Martín Fierro. Por otra parte, las revistas de este (*Prisma*, *Proa* y *Martín Fierro*) difundían la literatura, las artes visuales y la música modernas.

Desde 1944, se fueron desarrollando los grupos de artistas visuales que adherían a la tendencia internacional del arte concreto, en la que también hubo expresiones de poesía visual, e iniciaron relaciones con los movimientos de poetas brasileños. En tensión con el surrealismo y proponiendo una continuación con el creacionismo del poeta chileno Vicente Huidobro y los movimientos europeos de principios del siglo XX, generaron una corriente que optaba por el verso libre, la anulación de la rima, la abolición de las reglas de puntuación y, sobre todo, la creación como valor absoluto. Con la recuperación de la libertad de la palabra, los poemas adquirieron valores visuales. Artistas de ambos países coincidían en oponerse a la representación como régimen visual dominante y, en la poesía, a todo modelo descriptivo o referencial, promoviendo reflexiones sobre el lenguaje y el racionalismo. Se enfrentaban tanto a la imagen representativa como a la organización canónica de los textos: Raúl Gustavo Aguirre, Edgar Bayley, Juan Bajarlía, Carmelo Arden Quin y Gyula Kosice. Algunos de ellos eran poetas y artistas plásticos a la vez. Aunque los artistas concretos argentinos bifurcaron sus caminos, su concepto inicial (*invención*) había sido sinónimo de gran elaboración lingüística y búsqueda de imágenes que no fueran descriptivas del mundo exterior ni dotadas de significado lógico, dejando de lado sentimientos personales o reflexiones para ir en busca de puros juegos del lenguaje. Ya en la revista *Arturo*, el inicial movimiento de los artistas concretos habían establecido sus nuevos *principios* —entre los que se recupera el de *invención*— y Edgar Bayley había publicado tres de sus poemas.

Gran parte de la historiografía atribuye el verdadero comienzo de la poesía visual al Movimiento Diagonal Cero, vinculado con la figura de Edgardo Vigo. Esto ocurre porque la denominación *poesía visual* se comenzó a utilizar en el seno de este grupo que se especializó en este tipo de producciones y, con la incorporación de diversos materiales y modalidades,

la transformó en acción poética, proceso, objeto, es decir, en *poesía experimental*. Fue algo importante que en La Plata, Edgardo Vigo haya nucleado a artistas y poetas de diversas procedencias. Aunque no fueron un colectivo, la interacción entre ellos y la difusión dada por las distintas publicaciones que realizaron favorecieron las prácticas experimentales. Además, Vigo mantenía intercambios internacionales, tanto con artistas europeos como latinoamericanos. Con estos últimos se realizaron muchas tareas conjuntas. Por citar solo un ejemplo, podemos recordar la “Audición Internacional de poesía Fónica. Exposición Internacional de la Nueva Poesía”, organizada por Clemente Padín y la revista uruguaya *Ovum 10*, en el Museo Genaro Pérez de Córdoba, en diciembre de 1970, que contaba con obras de poesía visual y fónica de artistas latinoamericanos y europeos.

El último tramo del siglo se completó con los grupos Paralengua¹ y Vórtice, quienes tuvieron una vasta producción y difusión de géneros como la poesía visual, la poesía fonética y sus derivados experimentales. El grupo Vórtice, fundado por Fernando García Delgado, se formó en 1996 para realizar actividades de manera independiente y se convirtió en un centro de poesía experimental y arte correo. Desde allí se realizaron encuentros, exposiciones y congresos internacionales y se incorporaron los sitios web y el correo electrónico para el envío de obras. Cabe destacar que, por fuera de estos grupos, realizaron búsquedas similares otros artistas independientes, como León Ferrari; y que este tipo de producciones tiene continuadores en la actualidad.

Algunos deslizamientos de la poesía visual a la inclusión de lo sonoro

En primer lugar, no se nos escapa que la sonoridad es propia del lenguaje de la poesía y tiende a ser negada con el hábito de la lectura silenciosa. No es la problemática que aborda este trabajo, salvo en el punto en que ponemos en evidencia que una de las formas de experimentación, la poesía fonética, reivindica la audición de la voz como parte ineludible de los planos de la expresión y del contenido, siendo un modo de rebelión contra la página escrita que también tuvo lugar al tiempo que los artistas visuales incorporaban el sonido.

¹ Tuvieron el antecedente y se nutrieron de la obra de los escritores nucleados en torno a la *Revista Xul, signo viejo y nuevo*, aparecida a comienzos de la década de 1980.

En las manifestaciones gráficas de la poesía moderna, se suelen relacionar los espacios blancos con los silencios, entendidos estos como potencialidad expresiva. La poesía visual asocia la voz con la tipografía y el silencio con los espacios en blanco, recursos utilizados por Stéphane Mallarmé y los futuristas, quienes figuran entre los antecedentes indiscutidos por los autores argentinos en el momento de buscar genealogías y filiaciones de sus propias búsquedas. Además, tanto Oliverio Girondo como los pintores del grupo Martín Fierro intercambiaron recursos verbales y visuales, a lo que habría que agregar como un antecedente de lo que hoy llamaríamos *performance* al episodio de la promoción que hizo Girondo de su libro *Espantapájaros*, cuando se paseó durante quince días con un espantapájaros de papel en una carroza funeraria tirada por caballos, por la ciudad de Buenos Aires, en 1932. Seguramente el impacto producido por los ruidos de los caballos en el espacio urbano fue un rasgo importante de la experiencia. Otras incorporaciones de lo sonoro fueron la invención de dos lenguajes (neocriollo y panlengua), el piano de tres hileras y el panajedrez² por Xul Solar, pintor del grupo que también había incorporado signos verbales a sus pinturas.

Otro camino de lo visual a lo sonoro pudimos encontrarlo en la organización espacial de algunas poesías visuales de Gyula Kosice. Uno de sus temas preferidos era el agua y él pasó de su evocación con la palabra organizada en versos con formas en movimiento a su inclusión efectiva —con los propios ruidos de la materia en movimiento— en las esculturas que realizó en el seno del Movimiento Madí.

En 1966, en el Primer Salón Nacional de Arte Joven se presentaron obras del Instituto Di Tella y poesías fonéticas de Luis Pazos. Gyula Kosice y Jorge de Luján Gutiérrez tenían obra literaria cuando Vigo los introdujo en las nuevas prácticas artísticas que proponía el Movimiento Diagonal o. El objetivo declarado: la integración del sonido a las artes plásticas, que hubiera una poesía para ver y otra para oír. También fue integrado el poeta Carlos Ginzburg, quien hacía una poesía de raíces futuristas, con tipografías libres y onomatopeyas, por ejemplo, en su *Serie Poesía Atómica* (1967). Abundaron las onomatopeyas y el sinsentido y también aparecieron por entonces los objetos sonoros no cocleares (que no sonaban) de Pazos, como *La Corneta*, obra que consistía en una corneta de plástico con diez poemas fónicos arrollados dentro y una cinta con la leyenda “tire”, presentada como poema experimental. El objeto se complementaba con una acción que incluía el reparto de cornetas y poemas y una caja (realizada por el artista Luján Gutiérrez) con instrucciones de uso que indicaban que se soplara una corneta para llamar la

² Juego que combinaba acordes con palabras e imágenes.

atención. A la poesía fonética le correspondía un libro sonoro, decían, donde el lector participaría en forma activa. En 1968 se hizo una exposición por el aniversario del Grupo Sí en el local de la Alianza Francesa (de La Plata), donde Vigo organizó una intervención que incluía el canto de feliz cumpleaños, provocando una acción comunitaria. Más adelante se hará referencia a otras experiencias sonoras que tuvieron lugar en el Instituto Di Tella.

Otras oportunidades en las que lo sonoro se incorporaba a las prácticas de los artistas visuales fueron las acciones en los espacios públicos —como los *Señalamientos* que desde 1962 venía realizando Vigo— que convocaban al público a una acción estética vivencial que, aunque estuviera centrada en la mirada, incorporaba el ruido ambiente y, en algunos casos, se acompañaba con poesía grabada.³ Algunos de los integrantes del grupo platense se integraron al Centro de Arte y Comunicación (CAYC), que organizó en 1970 la muestra “Escultura, follaje y ruidos” en la plaza Rubén Darío de Buenos Aires; esta comenzó con una acción sonora en la cual se tocaron silbatos e instrumentos al ritmo del *Movimiento Música Más* y allí Vigo hizo su *Señalamiento V*. Lo visual y lo sonoro, la acción y la participación del público, lo lúdico y la protesta se entremezclaron. Estas obras aumentaban su potencial político a medida que se avanzaba hacia la década del setenta y lo sonoro comenzó a tomar otra densidad. Su límite fue el comienzo de la dictadura de 1976.

Los poetas de *Paralengua* realizaron también obras intermediales: usaron cintas grabadas, mezclas de voces y ruidos en escena y luego tecnologías digitales. En sus recuperaciones de la oralidad, alternaban recitados con silencios, agregaban registros de sonidos ambientales y efectos de audio. En ocasiones, se iba de lo sonoro a lo multimedial, proponiendo una experiencia participativa mediante la presencia de los cuerpos o a través de los ordenadores. El grupo incluyó también el video-poema, es decir, el agregado de instrumentos musicales y de efectos sonoros a los poemas fonéticos. Asimismo, realizó encuentros en Oliverio Mate Bar y el Centro Cultural Rojas, en la ciudad de Buenos Aires.

Los artistas argentinos integrantes del grupo Vórtice son el punto de llegada de muchos tipos de realizaciones: *performance*, video, video-poesía,⁴ poema-filmico,⁵ poesía visual

3 Un ejemplo es el *Señalamiento IV. Poema pedagógico*, de 1971.

4 Video-arte en el que prevalece la palabra poética.

5 Subtipo de video-poesía en el cual la expresión poética está en el lenguaje audiovisual y el texto pasa a ser secundario.

en video digital,⁶ poesía visual en CDROM y arte para la web. La poesía fonética pasó a denominarse *poesía sonora* al integrar sonidos electrónicos, ruidos cotidianos, micrófonos de alta amplificación y grabaciones.

¿Qué es el arte sonoro?

Para Savasta Alsina (2014) es “una práctica artística transdisciplinaria” que se “manifiesta en una variedad de modalidades que hacen uso del sonido en términos estéticos” (p. 2). Hoy está definido y tienen nombres sus tipos: instalaciones sonoras, intervenciones urbanas, acciones, objetos, radio-arte, paisajes sonoros y obras que solo aluden al sonido. Es un área de experimentación relativamente nueva, de gran desarrollo en nuestro país en lo que va del siglo XXI. Involucra a artistas provenientes de la música y de las artes visuales; Fernando von Reichenbach (director de Tecnología del Instituto Di Tella entre 1966 y 1971) y Francisco Kröpfl (director del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales) son reconocidos como pioneros. La coincidencia de ambos en este centro fue el encuentro de los desarrollos de la música de vanguardia (electrónica, electroacústica), las experiencias de sincronización de luz y sonido y, en ciertos momentos, la comunicación de estos saberes con el área de artes visuales.

En la información sobre el origen del arte sonoro en nuestro país, encontramos que este aparece como un desprendimiento de la práctica musical. Savasta afirma que las primeras prácticas tomaron impulso a partir de los grupos de música experimental y electroacústica y de los ámbitos de vinculación entre arte y tecnología. Como autora del catálogo de lo que apareció en sociedad como la primera exhibición de arte sonoro en la Argentina, presentó las obras como “un diálogo entre artes visuales, música, ciencia y tecnología” (Savasta Alsina y Castro, 2016, p. 7).

Pero este diálogo había comenzado mucho antes. Tempranamente, en el Instituto Di Tella, Eduardo Costa, Juan Risuelo y Roberto Jacoby habían presentado una audición de obras creadas con lenguaje oral y grabaciones en las calles, en la que proponían el lenguaje como “creación social que produce contenido artístico más allá de la intención literaria”, según palabras de

⁶ Consta de tipografías en movimiento real más sonidos elaborados digitalmente o incorporando grabaciones de música instrumental.

Costa (Alonso, 2010, p. 201).⁷ También se presentó la obra *Comunicaciones*, de Margarita Paksá (en el marco de las *Experiencias 68*). Sintéticamente, esta consistía en un disco que en los lados 1 y 2 reproducía: la descripción de un espacio previamente construido (*Espacio del sueño*) y el registro de los jadeos amorosos de una pareja (*Candente*); se veían la tapa del disco, una pista de arena con las huellas de la pareja, documentos gráficos y fotografías, que eran acompañados por dos aparatos reproductores de sonido que los espectadores podían escuchar con auriculares. Ambas obras fueron pensadas como circuitos comunicacionales. La relación entre el arte y los medios de comunicación era una de las indagaciones nuevas de esa época.

Por el lado de la poesía experimental con sonido, en 1969 asistimos en el Instituto Di Tella a la consagración del grupo platense en su muestra “Exposición Internacional de Novísima Poesía”. Allí la artista Ana María Gatti presentó *A propósito de Mallarmé*, obra que constaba de cuatro cabinas telefónicas con un pedestal que hacía de control central con sensores, cada uno con una cinta grabada en un idioma distinto y un sistema para que los espectadores activaran las grabaciones e interactuaran con *performers* que pronunciaban las palabras grabadas en la cinta. Los soportes de sonido son concebidos como una extensión de la poesía, con el objetivo declarado de activar las conexiones cerebrales del espectador (Bugnone, 2017). La dimensión acusmática de las cintas grabadas se ponía en relación con la voz humana en vivo. En la exposición se presentó una sección de poesía sonora con obras de quince poetas a modo de historia: desde los poemas de Raoul Hausmann (1919) hasta los de Henri Chopin (poeta fonético contemporáneo en ese entonces).

A modo de cierre

Además de las confluencias en las prácticas artísticas y de haber reconocido antepasados comunes, hallamos en los discursos ciertos cruces. El artista visual Juan Carlos Romero hacía referencia a los aspectos musicales de la literatura rusa. El poeta concreto brasileño Augusto de Campos vinculaba la poesía concreta que él cultivaba con la fase dodecafónica de Webern y remarcaba la importancia de las relaciones infraestructurales de la poesía con la música y las artes visuales.⁸ Haroldo de Campos proponía una experiencia verbivocovisual, interesándose

⁷ En una entrevista realizada por Rodrigo Alonso, Costa señala que llevó luego a los Estados Unidos esas iniciativas de incluir lo sonoro en poemas y siguió realizando obras con artistas norteamericanos.

⁸ Augusto y Haroldo de Campos junto a Décio Pignatari formaron el *Grupo Noigandres*. Editaron la revista *Plan piloto para la poesía concreta*.

por la organización óptico-acústica de las palabras. Estudioso del arte sonoro, Haro (2004) toma como punto de partida al futurismo, subrayando el principio de la hibridación y la plurisensorialidad en este movimiento. Más adelante, en Brasil, el Movimiento Poema Proceso⁹ propondría un lector-espectador activo que modificara los elementos del poema. Es esta la línea que siguió Edgardo Vigo en la Argentina, que fue la que incluyó más arte intermedial y a la que llamamos *poesía experimental*.

Podemos trazar más relaciones para probar cómo muchos conceptos provenientes de la teoría del arte sonoro pueden ser utilizados para estudiar la *poesía experimental*. En primer lugar, tomamos prestada la idea de “concepto paraguas” con la que De La Motte-Haber (2009) se refiere al arte sonoro. Para él es un “concepto paraguas” porque aloja manifestaciones muy diversas, que es lo mismo que ocurre con el concepto de *poesía experimental*. Y agregamos: si el arte sonoro necesitó definirse por fuera de las categorías de la música, las luchas de la poesía experimental fueron libradas contra los campos estabilizados de la literatura y las artes visuales, ubicándose en los márgenes de ambos.

Pero estos no son los únicos modelos explicativos compartidos. Kim Cohen (2009) en su estudio del arte sonoro, traslada la música y el sonido a un esquema estructurado como un campo expandido con conceptos opuestos, como los que Rosalind Krauss había hecho para dar cuenta de los nuevos tipos de artes tridimensionales que no pueden llamarse esculturas. Cohen ubica en uno similar a la poesía sonora entre habla y no habla y dice que el arte sonoro está fuera de los sistemas musicales occidentales. Tomando la misma noción de *campo expandido*, Rocha Iturbide (2013) ubica a la poesía sonora entre la literatura y la música. Todos estos ejemplos son esfuerzos teóricos para encontrar conceptos para los nuevos comportamientos artísticos entre los que se encuentran paralelismos.

Además, al igual que el arte sonoro, la poesía experimental que agregó sonidos también incluyó la inmediatez de la experiencia, adoptó las tecnologías de reproducción de cada momento, incorporó diversas fuentes sonoras y el ruido ambiente y realizó objetos sonoros de distintos tipos. La hipótesis es que esas producciones son un antecedente no reconocido del arte sonoro en la Argentina. ¿Por qué? Porque reúnen las mismas condiciones que los teóricos del arte sonoro toman para caracterizarlo. También porque comparten puntos de partida como las vanguardias y el grupo Fluxus. Recordemos que uno de sus integrantes, Maciunas —mentor

9 Décio Pignatari, Álvaro y Neide de Sá, Wladimir Díaz Pino, entre otros.

del arte de acción desde 1963— definía como su principal objetivo a la producción de formas no especializadas de creatividad. Las mismas ideas que aún hoy manifiestan los poetas visuales: “Las palabras y las letras también tienen sus espacios escénicos debido a que se han podido escapar del papel...” (García Delgado y Romero, 2006, p. 5).

López Cano (2006), partiendo de sus estudios sobre las transformaciones de la música, ubica a la poesía fonética, a la *performance* y a ciertas manifestaciones de poesía sonora y experiencias similares entre los “nuevos comportamientos musicales” (p. 10), como parte de su cartografía de la posmodernidad. Nuestra poesía experimental cabría en ese esquema, aunque si remontamos el hilo de la mezcla de lenguajes, habría que reponer la modernidad como antecedente reconocido.

Por otra parte, los teóricos del arte sonoro nos pueden ayudar a responder cómo eran escuchadas esas manifestaciones. A partir del concepto de *auralidad*, que define la escucha situada e incluye las circunstancias de enunciación del sonido (Savasta Alsina, 2018), podríamos pensar que los artistas tenían en cuenta el alcance de cada situación, los valores culturales convocados y la sociedad a la que las obras estaban destinadas. Aunque en principio la inclusión del sonido puede leerse en clave de propuesta disruptiva, los efectos de lo sonoro estaban previstos en un emplazamiento espacial dado para hacer la experiencia más intensa (De la Motte-Haber, 2009). Estos artistas proponían una escucha situada, en relación con propósitos definidos (ideológicos, lúdicos, simbólicos) y en interacción con lo visible y lo decible. Cuando Xil López (2015) analiza los modos de escucha contemporáneos, estudia cómo los sonidos intervienen en nuestra realidad cotidiana, cobrando significados y valores en lo que llama “escucha múltiple”. Algunas de las propuestas que venimos reseñando se adelantan a estas concepciones al potenciar, desde la experimentación poética, la escucha de los espectadores como parte del desciframiento de las obras y, a la vez, como vivencia subjetiva.

Cuando Haro (2004) recorre los nuevos paradigmas sonoros que quedaron fuera del canon de la música, como aquellos que se dan desde la vanguardia futurista hasta las manifestaciones contemporáneas, hace el mismo recorrido de nuestra poesía experimental. La experimentación no solamente es continuada, sino que también realiza la integración audiovisual de la que habla el autor. Con las grabaciones los artistas ingresan al mundo de lo acusmático, del que aprovechan sus posibilidades evocativas para ponerlas en relación con acciones y procesos. El cuerpo, el objeto y la grabación pueden ser pensados como objetos sonoros, ya que son percibidos como conjuntos coherentes, según la definición de Chion (Haro, 2004). Cabe preguntarse por

la escucha efectiva que provocaron. Situados en espacios en los que los artistas promovían roles activos para el público y dislocaciones de los cánones de las artes, se replantearon las posibilidades de la escucha de la música y del recitado de poesía. Con las nuevas condiciones de escucha se puso al cuerpo en acción, el cual no solamente estaba situado, sino que era portador de hábitos de escucha de su vida cotidiana. Un cuerpo en movimiento y que no necesariamente debía acatar el mandato del silencio, sino que podía convertirse, a su vez, en una activa fuente sonora. Con el concepto de *poema/proceso*, Vigo proponía otorgar claves para desencadenar procesos creativos en el público, como rebelión contra el canon de la literatura y los hábitos de lectura. De La Motte (2009) recupera de Christina Kubisch el concepto de *presentificación* para aludir a una presencia investigativa del visitante. Al revisar las fuentes, encontramos que los visitantes de las muestras tenían ese comportamiento, pero se nos escapan las vivencias, las efectivas reacciones, los efectos que producían los sonidos en esos lugares que estaban preparados para ir a ver obras. Lo cierto es que estas manifestaciones no se daban en teatros. Para analizar la música de concierto, Adorno (1970) propuso pensar el espacio del teatro a partir de una separación jerárquica de silencio total del público.¹⁰ Retomando esas ideas, podemos decir que los espacios previstos para las formas de poesía experimental —al igual que los del arte sonoro— no se dividen tajantemente, son lugares de proximidad e interacción en los que no juegan las jerarquías sociales en la diferenciación de los sitios de escucha, tampoco promueven la sola audición y aun cuando se incorpore música, la escucha propuesta no es la de la sala de conciertos. ¿Cuál es? Depende de la obra, de los sentidos que convoca, de los movimientos que permite. Al video y a la sesión de poesía fonética se los puede ver y oír sentados, lo que no sucede con las artes participativas. Cuando las propuestas son lúdicas o digitales, el participante puede volverse autor de imágenes y sonidos. La vertiente de los poemas experimentales con sonido no partió de la separación del campo de la música pero podríamos decir que también sus aguas confluyeron en la conformación del arte sonoro contemporáneo.

En síntesis, la incorporación de lo sonoro a la poesía experimental es parte del proceso mayor de disolución de los géneros propios del arte contemporáneo. Con la realización de nuevos procedimientos, la apelación a la vivencia plurisensorial y la búsqueda de una definición del espacio/tiempo de la escucha promovieron nuevos modos de percepción. No podemos afirmar cómo se dan estos cambios en los sujetos, pero sí que se trata de experiencias liberadoras, si las comparamos con los comportamientos previstos para las artes, que parecen irrumpir en contra de hábitos culturales que aparecieron con la especificidad de las áreas: para la literatura,

10 El aplauso es el único ruido permitido, como comunicación entre el público y el artista.

la lectura silenciosa; para la música, la escucha atenta en la sala de conciertos; para las artes visuales, la contemplación. Los cambios no dejan de desafiar la capacidad de crear nuevos modos de interpretación y nuevos conceptos teóricos.

Bibliografía

- Adorno, T. (1970). *Escritos musicales I-III*. Buenos Aires: Akal.
- Alonso, R. (2010). Entrevistas. En *Imán: Nueva York. Arte argentino de los años 60* (p. 199-237). Buenos Aires: Fundación PROA.
- Bugnone, A. (2017). *Vigo. Arte, política y vanguardia*. La Plata: Malisia.
- Cohen, K. (2009). *In the Blink of an Ear toward a non-cochlear Sonic art*. New York: Continuum.
- De La Motte-Haber, H. (2009). Concepciones del arte sonoro. *Ramona*, 96.
- García Delgado, F. y Romero, J. C. (2006). La palabra y el gesto. En *Poesía visual argentina* (p. 5-6). Buenos Aires: Vórtice.
- Haro, J. (2004). Arte sonoro: liberación del sonido e hibridación artística. *Revista Lucera*, 5.
- Perednik, J. (2006). La poesía experimental argentina. En *Poesía visual argentina* (p. 7-8). Buenos Aires: Vórtice.
- Pérez Balbi, M. (1992). *La identidad de la poesía experimental*. La Plata: CAEV.
- Rocha Iturbide, M. (2013). La escultura y la instalación sonora. En *El eco está en todas partes*. Alias: México.

Savasta Alsina, M. (2018). *¿Cómo se escucha el arte?* Simposio Internacional de arte sonoro Mundos sonoros. Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura "Dr. Norberto Griffa". Universidad Nacional Tres de Febrero. Buenos Aires, Argentina.

Savasta Alsina M. y Castro, C. (2016). *Umbrales. Espacios del sonido*. Catálogo de exposición. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.

Fuentes

López Cano, R. (2006). *La música ya no es lo que era: Una aproximación a las posmodernidades de la música*. Papeles sueltos. www.lopezcano.net.

Savasta Alsina, M. (2014). Representaciones del arte sonoro en la Argentina [material inédito, gentileza de la autora].

Xil López, X. (2015). La escucha múltiple. *Señal/Ruido. Algunos usos del paisaje sonoro en el arte* [tesis de doctorado no publicada, Universidad de Vigo]. Pontevedra, España.

Cómo citar este artículo:

Pelera, C. (2024). Complejidades y préstamos entre experiencias artísticas. *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45519>

Concepciones escénicas de lo precario: metáforas para lidiar con la extrañeza de un mundo complejo

Theatrical conceptions of precarity: metaphors for dealing with the strangeness of a complex world

Carla Pessolano

Universidad Nacional de las Artes
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas
Ciudad Autónoma de Buenos Aires,
Argentina

carlapessolano@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-9650-7217>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/sa1estit1>

Resumen

Dentro del campo teatral de Buenos Aires hemos visto que, de modo insistente, la metáfora se cuela en los decires de creadoras y creadores escénicos delineando concepciones escénicas peculiares, pero también trazando zonas poéticas de coincidencia. Esto significa que aquellos cruces que no se dan por medio de la convivencia en el trabajo se dan, en estos casos, por medio de un lenguaje en común. Ante la detección de estas recurrencias que surgen de la escena, pasan por el lenguaje y vuelven a la escena, la posibilidad de construir una política de conservación de las palabras se vuelve cuando menos tentadora. Ese posible inventario de términos evanescentes podría dar cuenta de la red que configura un entretrejido lexical que refiere tanto a una constelación de creadoras y creadores en diálogo —real o virtual— como a concepciones de actuación específicas y situadas. ¿Pero qué interés tendría inventariar lo precario del decir que circula por lo escénico? Pensamos que, sin que ese sea su fin último, cada tanto aquellas categorías que atraviesan las escenas funcionan como recursos de uso inmediato pero, al mismo tiempo, se encuentran abonando en trazados poéticos que perduran a través del tiempo y distinguen característicos modos del hacer local.

Palabras clave

Metáfora, escena, praxis escénica, actuación, dirección

Abstract

Within the theatrical landscape of Buenos Aires, we have consistently observed how metaphor seeps into the expressions of theatrical creators, shaping distinctive scenic conceptions and delineating poetic areas of convergence. This suggests that the intersections not achieved through collaborative work are, in these instances, realized through a shared language. Upon detecting these recurrences emerging from the stage, traversing language, and returning to the stage, the possibility of constructing a policy for conserving these words becomes, at the very least, tempting. Such a potential inventory of evanescent terms could account for the network that forms a lexical tapestry referring to a constellation of creators engaged in dialogue—whether real or virtual—as well as specific and situated performance concepts. But what interest lies in inventorying the precariousness of the expressions circulating within the theatrical realm? We contend that, although not their ultimate purpose, these categories that permeate the scenes function as immediate-use resources while simultaneously enriching enduring poetic trajectories, distinguishing characteristic local methods of creation.

Key words

Metaphor, scene, theatrical praxis, performance, stage direction

La producción de “nuevos modos relacionales” para la creación escénica (Garrote, 2015, p. 37), la idea de “cuerpo de actuación como catalizador” (Cappa, 2015, p. 18), las “fuerzas invisibles de la actuación” (Onetto, 2021), la “potencia” como “escena total” (Boris, 2020, comunicación personal) en un espacio-tiempo teatral, la actuación como “fuerza ausente” (Audivert, 2019, p. 22), el trabajo sobre el “carácter tallado del actor” (Ure, 2003), el actuar como un “pasaje de intensidades” (Pavlovsky, 2001) la idea de la “actuación-vampiro” (Couceyro y Sestua, 2022, p. 5) son algunos de los muchos modos en que creadoras y creadores escénicos se valen del sentido figurado para nombrar sus prácticas.

Indudablemente, al interior de esas prácticas conviven descripciones técnicas y materiales concretas con terminologías abstractas, efímeras e inesperadas. En esta paradoja parece instalarse tanto la incapacidad del lenguaje como su potencia. Si bien el lenguaje corriente¹ es incapaz de llegar a enunciar aquello que tiene una materialidad tan específica que escapa a lo descriptible, por medio del sentido figurado, logra convocar una serie de imágenes oblicuas pero pertinentes que condensan ideas muy complejas sobre esa especificidad de las prácticas. Dentro del campo teatral de Buenos Aires, en muchos casos, ese sentido figurado se cuela en los decires de creadoras y creadores escénicos delineando concepciones escénicas peculiares, pero también trazando zonas poéticas de coincidencia (es decir que aquellas uniones que no se dan por medio de la convivencia en el trabajo se dan, en estos casos, por medio de un lenguaje en común). Ante la detección de estas recurrencias que surgen de la escena, pasan por el lenguaje y vuelven a la escena, la posibilidad de construir una política de conservación de las palabras se vuelve cuando menos tentador. Ese posible inventario de términos evanescentes podría dar cuenta de la red que configura un entretejido lexical que refiere tanto a una constelación de artistas en diálogo como a concepciones de actuación específicas y situadas. ¿Pero qué interés tendría inventariar lo precario? Pensamos que, sin que ese sea su fin último, cada tanto aquellas categorías que atraviesan las escenas funcionan como recursos de uso inmediato que,

1 Al relevar algunos términos utilizados para nombrar las praxis notamos que estos podrían ser estudiados y distinguidos (entre sí) a partir de su capacidad performativa, es decir, su capacidad de accionar sobre la propia materialidad de la escena. En esta dirección es que me he permitido tomar algunos lineamientos derivados de la llamada “filosofía del lenguaje ordinario” de John L. Austin (1990) para pensar en el uso de términos recurrentes en las praxis escénicas. Potencialmente, la teoría austiniana permitiría buscar términos de uso corriente que frecuentan las praxis de creación de artistas con diversas perspectivas escénicas. Por otra parte, su distinción entre enunciado constataivo y enunciado realizativo podría ser significativa para intentar descubar si estos constructos conceptuales son útiles para dar cuenta de la distinción entre aquellas palabras que sirven para hablar de las praxis en contraposición a las que se usan para provocar un efecto específico y transitorio sobre los cuerpos de actuación que las determinan.

al mismo tiempo, abonan en trazados poéticos que perduran a través del tiempo distinguiendo característicos modos del hacer local.

En el tránsito investigativo que hemos llevado adelante hasta el momento,² al buscar organizarlas se ha comprobado que la principal recurrencia terminológica de esas concepciones son las metáforas. Por esta razón, en el estudio que llevo adelante tomo esa figura retórica como puerta de entrada para intentar acercarme a las concepciones de escena y de mundo que condensan las y los creadores al interior de las prácticas. Esta coincidencia lexical se impone no únicamente como recurso metarreflexivo, sino que parece imponerse también como un modo de pensar las prácticas que impacta en su propio interior. Esto se da especialmente en el caso de un grupo de creadoras y creadores que podríamos localizar dentro del campo teatral como pertenecientes a la constelación de resistencia.³

Deteniéndonos brevemente en este punto cabe destacar que al relevar las diversas modalidades discursivas desde las cuales el grupo de creadoras y creadores de resistencia describe las prácticas escénicas, he tomado como referencia las prácticas de actuación en diversos espacios que dialogan con esa actividad puntual. En algunos casos, esto arrojó ciertas coincidencias en las concepciones de teatro para pensar las praxis de la escena. Sin embargo, esas concepciones que presentan afinidades no impactan necesariamente en la producción de campos poéticos parecidos: algunas de estas y estos creadores tienen una impronta más apoyada en lo literario, otros se ocupan de lo que podría definirse como lo social, otros trabajan priorizando lo vincular, y estos vectores de entrada resultan definitorios de las líneas estéticas que los distinguen. Por otra parte, estas coincidencias tienen la particularidad de tolerar una

2 Para esta investigación quise ocuparme de pensar acerca de los modos en que la transmisión de reflexiones por parte de artistas escénicos se legitima tanto en los circuitos pedagógicos teatrales como también en los circuitos de reflexión teórica. Al hacerlo, he partido de la idea de que la poética de un artista escénico no requiere para manifestarse únicamente un marco material provisto por la escena, sino que se configura, por fuera de esta, en las reflexiones que determinan su mirada en torno a su práctica artística.

3 Tomando como base una serie de conceptualizaciones previas (Pellettieri, 1998; Rodríguez, 2000), he definido a la resistencia como un tipo de práctica escénica en el que el cuerpo de actuación funda un lenguaje poético y reflexivo capaz de generar no solo materia escénica, sino también un relato escénico autónomo. Esto se instala, dentro del teatro contemporáneo de Buenos Aires, como práctica y reflexión acerca de esa práctica, generando pensamiento sobre la praxis específica de actuación. Su impronta de trabajo escénico concibe un cuerpo de actuación como espacio generador de ficción escénica más allá de la existencia de un texto previo o de las pautas de un director o directora. Ese cuerpo funciona como un territorio de emanación de sentido que escribe y reescribe en el espacio, en el marco de la prueba eterna que configura el ensayo.

lectura diacrónica ya que, al establecer las líneas que conforman esas redes lexicales, encontramos diceres de otras épocas que son recuperados como concepciones en reposo que se activan ante la necesidad de provocar un estímulo específico sobre los cuerpos de actuación hoy. Tomando estas cuestiones como centro, entonces, uno de los vectores principales en que se instala la noción de resistencia es el que se ordena en torno al saber específico que producen las praxis. Desde esta perspectiva, el recorte propuesto por la idea de resistencia se ocupa de observar cómo y qué piensan los creadores cuyas concepciones acerca de la actuación se unifican en torno a ciertos léxicos.

Para lograr abordarlos, deberían considerarse los múltiples tipos de acuerdos que proliferan en la producción discursiva del campo de las praxis escénicas: aquellos términos que se distinguen como una norma fija apoyada en ciertas tradiciones, aquellos que se imponen al modo de tendencias emergentes y otros acuerdos que son casi imposibles de clasificar, pero que son imprescindibles para que las diferentes partes del equipo escénico se comuniquen, funcionando como requerimientos básicos para poder ensayar. Para distinguirlos y estudiarlos, he trabajado sobre los discursos de espesor (un tipo de discursividad específica que da cuenta de un abordaje que piensa la escena de forma singular y “localizada”) que se hallaban en diversos materiales textuales e incluso en la oralidad durante clases y ensayos.

Atendiendo a lo anterior, de modo resumido, sintetizamos que la resistencia en el teatro argentino se conforma principalmente sobre tres planos:

1. como un tipo de creación que concibe al cuerpo como territorio de rupturas frente al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas de la escena; produciendo un tipo de accionar capaz de intervenir sobre los modos de existencia desde su capacidad de ruptura con lo previo y desde la puesta en valor de la especificidad de una práctica, apoyada en lo artesanal y lo minoritario.
2. como una categoría que se localiza en el eje de la combinatoria entre cuerpo y reflexión. Como un tipo de práctica escénica cuyo centro es el cuerpo de actuación: cuerpo que condensa materia poética y, a su vez, reflexiva. Sus exponentes son creadoras y creadores que se constituyen como de resistencia por las características de sus prácticas, pero también por cómo piensan, definen y describen lo que hacen.
3. en el lenguaje que condensa el saber que producen las praxis. El recorte propuesto por la idea de resistencia, desde este enfoque, se ocupa de observar cómo y qué piensan las

y los creadores cuyas concepciones acerca de la actuación se unifican en torno a ciertos léxicos. La sistematización de estos permitiría observar que sus pensamientos escapan a una fijación, pero perviven en los cuerpos del ensayo y de la clase.

Sin embargo, es sobre el tercero de estos planos que opera el trabajo que desarrollamos en torno a la metáfora. Pero para llegar a sistematizar estas cuestiones he trabajado previamente sobre la categoría de *discursos de espesor*,⁴ que produce a lo largo de mi investigación doctoral. Para enunciarlo brevemente, estos serían discursos que tienen la potencialidad de reunir nodos de saber y sobre los cuales pueden delinearse redes de relaciones de creadoras y creadores en un territorio puntual. Como mencioné anteriormente, el recorte específico que tomo es el que se centra en los discursos de espesor en torno a las prácticas de actuación, especialmente en aquellas que configuren pensamiento acerca de esas prácticas como territorio de resistencia desde el cuerpo. Se ha comprobado, luego de procesar materiales escriturales de procedencias diversas, que tales prácticas y discursos dan cuenta de una especificidad singular del teatro contemporáneo de Buenos Aires. Algunos de estos términos que se aglutinan en torno a las producciones discursivas de las redes de creadoras y creadores de resistencia son las ideas de “maleza”, “desmesura”, “un cuerpo formado por partes de otros cuerpos” y “monstruo de cuatro cabezas” que constituyen el eje de la producción del grupo de actrices Piel de lava (Elisa Carricajo, Valeria Correa, Pilar Gamboa, Laura Paredes); ciertas metáforas metarreflexivas de María Onetto, como las ideas de “traducción”, “trama”, “fragilidad” y, lo que ella llamaba, “hacer materia”, así como las metáforas de la cotidianeidad de la práctica, como ser sus ideas de “inmersión” o “humedad” con relación al entrenamiento previo al trabajo en la escena (ella refiere que el entrenamiento es lo único que “humedece zonas que habitualmente están secas”) o el “sucundum” y el “impacto” en referencia a un estímulo gatillo ineludible para producir actuación; también ideas que se vuelven el mero idioma de una praxis, como son los conceptos de “campo imaginario” y de “cancha con niebla” de Bartís. Asimismo, ideas como la indagación

4 Llamamos discursos de espesor a una categoría que surge a partir de la noción de *descripción densa* de Clifford Geertz (2003). Este autor propone un método etnográfico de análisis para estudios producidos en el campo de las ciencias sociales en el cual se le dará un valor prioritario a la producción discursiva del sujeto inmerso en sus prácticas. La intención del tipo de producción textual al que se accedería a partir de este abordaje se genera a partir de desentrañar los elementos que componen los materiales que se pretenden analizar y no frente a la imposición de un análisis abstracto específico al cual ese sujeto podría responder o no. Del mismo modo, dentro del campo disciplinar que nos convoca, reconocemos que el único modo de acceso a una reflexión de espesor se dará a través de los materiales que produzca un sujeto artístico particular en condiciones propicias para generar una producción discursiva singular.

en torno a “nuevos modos relacionales” para la creación escénica de Andrea Garrote, la idea de “cuerpo de actuación como catalizador” de Bernardo Cappa o la “potencia” como “escena total” (acuñada por Sergio Boris), entre muchas otras.

Elena Oliveras (2021) afirma que “es propio de la metáfora permitirnos ver una cosa en otra (...) su presencia en el discurso no hace más que testimoniar la precariedad de la figuración literal” (p. 23). Esta idea se encuentra alineada con la teoría blumenbergiana sobre el mito cuando afirma que el sujeto, con el fin de superar la angustia que genera la *extrañeza sobre su medio* (Blumenberg, 2003b), necesita crear un *universo de símbolos* (Blumenberg, 2003b), que le haga inteligible su trato cotidiano con el mundo. Podríamos hipotetizar, a partir de esto, que en la recurrencia de metáforas que se implanta en los decires de creadoras y creadores del campo teatral de Buenos Aires cuando refieren a las praxis de actuación se imponen “modos teóricos” al decir de Anne Cauquelin (2012) y también una forma compartida de “habitar las complejidades del mundo”, tomando la expresión de Victoria Pérez Royo (en Canal Facultad de Artes, 2020).

En su libro *Las teorías del arte*, Cauquelin (2012) trabaja acerca de los efectos que tienen las teorías sobre las prácticas artísticas. Hace un recorrido por algunos de los escritos teóricos y tratados filosóficos sobre arte más emblemáticos y los articula con elementos que provienen de distintos planos de las prácticas mismas, incluso los materiales reflexivos producidos por las y los propios creadores. Estos elementos abonan a la idea de que toda producción estética se encuentra atravesada por una serie de saberes, conscientes o inconscientes, que impactan en su recepción.

Sin lugar a duda, la práctica escénica tiene sobrados recursos para nombrarse a sí misma. Aunque esto se da de manera discontinua y, por momentos, hasta errática. Esos conceptos, que no buscan imponerse por perennes sino por estacionales, se instalan bajo la forma de “modos” teóricos, al decir de Anne Cauquelin. Es decir, no se trata de teorías en sí mismas, no forman parte de métodos ni tratados, pero son capaces de establecer —en muchos casos incluso a pesar de sí— un contagio de potencias que deriva, ni más ni menos, en un lenguaje en común entre creadoras y creadores de un territorio. En el caso puntual de nuestra indagación, que se ocupa de los términos que utilizan las y los creadores para hablar de sus praxis de creación, si bien aceptamos que la batería de saberes que circulan sobre las praxis artísticas modelan su impacto, no nos ocupamos de la recepción sino de la producción (tanto de obra como de discursos). Acordamos, al hacerlo, con la definición elaborada por Cauquelin (2012) de “lo

teórico”, a la que refiere como “actividad que construye, transforma o modela su campo” (p. 6). Así es que cuando en la escena de Buenos Aires vemos aparecer pensamientos complejos manifiestos en términos corrientes que surgen del contacto —o del mero centro— de las praxis, no hay dudas de que se trata de “práctica[s] artística[s] que se nutren del ambiente teórico en que se desarrolla[n]” (p. 70). A estos ambientes teóricos se puede acceder por diversos medios: la indagación acerca de las lecturas que enhebran sus exponentes, por ejemplo, es uno de ellos, del cual nos estamos ocupando actualmente.

Agregado a esto, se ha comprobado que si les preguntamos a las y los creadores sobre quienes relevamos materiales lexicales si ellos consideran que hacen teoría, muy probablemente lo negarán, pero es evidente que en su sistema de producción de obra y discurso no dejan de desplegar aquello que Anne Cauquelin llama “un tejido cerrado de referencias cruzadas que vale como teoría” (p. 115). He aquí un espacio valioso de reflexión en torno a la práctica, justamente, porque es el que se presenta de modo inevitable (estos creadores no pueden escapar a barnizar esos textos de concepciones que se anclan en lo que conocen mejor, la escena). De hecho, estas creadoras y creadores son capaces de producir complejas categorías que emanan de las praxis de actuación a la vez que producen un análisis de los fenómenos sociales circundantes a la praxis creadora en sí. Es decir, son verdaderos intelectuales que se apoyan en la materia específica que les proporciona la escena.

Profundizando en las características que presentan aquellos discursos, podemos notar que en las prácticas encontramos dos momentos de pregnancia diferentes: a) en los cuerpos que transitan la experiencia de búsqueda que propician esas situaciones de cierta intimidad o fugacidad que son el ensayo y la clase; b) cuando esos decires empiezan a impregnar las reflexiones de las y los creadores, lo que después nos llega como un pensamiento específico que no parece sobrevivir por fuera de ese espacio previo de lo colectivo, lo compartido. También, siguiendo la distinción austiniana entre términos opacos (aquellos del lenguaje técnico de los filósofos que producen un “empantanamiento”) y otros más transparentes (los del lenguaje corriente), en los decires de las y los artistas escénicos que estudiamos se trata de localizar aquellas palabras que no parecen tener ninguna particularidad técnica, pero que son capaces de condensar pensamientos complejos que no podrían nunca distinguirse desde el exterior de esas praxis. Esto incluye, entre otras, la idea de “la creación artística como transformación de la materia”, de Alberto Ure (2003), la concepción de actuación vampírica de Analía Couceyro (2022) o la idea de Bernardo Cappa (2015) de “tráfico de emociones” respecto de la producción de actuación desde la singular utilización que hace el creador de los textos para sus creaciones.

Para concluir estas distinciones que vemos formularse en el campo escénico que estudiamos, volviendo a Cauquelin, podríamos tomar sus desarrollos entre las ideas de *rumor teórico* y *prácticas teorizadas*. La primera (rumor teórico) sería todo aquello que conforma los decires en torno a una práctica (incluye producciones teóricas, escriturarias desde diversos planos y abordajes); las prácticas teorizadas, en cambio, haría referencia al trabajo teórico producido por las y los artistas. Se trata de materialidades discursivas que tienen un efecto directo sobre lo que lee el espectador de esa experiencia estética pero que, a su vez, tienen un alto grado de imbricación en las prácticas. Para pensar en ambas categorías hemos detectado de gran utilidad, además de relevar los términos que usan los artistas en sus praxis y en sus registros de las praxis, ir a la búsqueda de las lecturas que parecen ser propulsoras de esas palabras. Si bien esta etapa de nuestra investigación se encuentra en una instancia primigenia, no hay dudas de que ir a relevar qué leen y cómo leen las y los artistas podría ser la clave de los modos en que elaboran sus concepciones de escena y de mundo, produciendo aquellos términos únicos que centralizan su pensamiento sobre las praxis.

Pares que se oponen, frontera movediza, equilibrio inestable: estos son algunos de los modos en que podemos pensar, siguiendo a Cauquelin, que se dan los cruces entre la teoría y la práctica escénica. Al intentar relocalizar esa red de elementos que proviene del mero centro de las praxis para tomarla como objeto de saber, nos enfrentamos, una y otra vez, a la convivencia entre lo nítido y lo borroso que contienen los decires que se entremezclan en el hacer. No obstante, emprender el armado de conexiones que se halla al interior de esa red da cuenta de la enorme capacidad que condensa la práctica de abrir problemas y habilitar cuestionamientos inexistentes por fuera de toda materia específica.

Al ir al rescate de las constelaciones metafóricas producidas por las y los creadores de resistencia del teatro porteño actual hemos podido delinear ciertos nodos de saber a partir de los cuales se puede pensar específicamente el trabajo escénico, incluyendo los procesos de creación y el trabajo docente en los que esas materialidades discursivas se producen y difunden. Esto permite ir a la pesquisa de un tipo de “lenguaje provisorio” (Boris, 2020, comunicación personal) que circula en clases y ensayos. Para encarar esa parte del trabajo he propuesto una lectura sobre las reflexiones de las y los artistas a la manera de una gramática no tipificada que da cuenta de una serie de saberes que, si bien no se explicitan, resultan centrales. Durante este lapso de mi investigación he intentado ocuparme de ver cómo ese lenguaje singular se ubica en zonas poco iluminadas de lo escénico como son el ensayo y la clase. De hecho, he observado que cuando Ricardo Bartís (2003) habla del espacio de la clase como un lugar en que

se instala una “discusión de orden estético”, y luego, cuando postula al ensayo como “creación de lenguaje”, permite pensar en esas situaciones de encuentro fugaz como el constructo en que el campo teatral produce una especie de gramática singular. Asimismo, cuando Alberto Ure (2003) dice concebir al ensayo como un “espacio de cambio social” pareciera notar que esa gramática es capaz de sobrepasar esas zonas transitorias para llegar a definir concepciones escénicas que distinguen posiciones diversas en las poéticas del campo. La particularidad de esas concepciones —que han dejado ciertas trazas documentales pero se transmiten principalmente por vía oral durante clases y ensayos— es que en muchos casos apelan al sentido figurado. Esto me ha permitido, hasta el momento, detectar dos cuestiones fundamentales: por un lado se ha confirmado que las y los creadores de resistencia trabajan intercaladamente sobre dos tipos de metáforas (aquellas de orden más metarreflexivo y otras que tienen una impronta efímera cuyo fin principal es activar algo en los cuerpos de actuación); en segundo término, se ha visto que hay coincidencias en el uso de ciertas metáforas (de modo no idéntico pero similar) con lo cual también puede pensarse en la configuración de redes invisibles pero innegables que ligan esos términos.

Por cuestiones de espacio no desarrollaremos en mayor profundidad los lineamientos específicos de la metaforología blumenberguiana, pero cabe destacar su idea de que “el lenguaje se encuentra detrás de nuestra visión del mundo” (Blumenberg, 2003a, p. 105). Esto pone en perspectiva la existencia de una “textualidad cifrada” o una “escritura secreta” que da cuenta, más que de una verdad desnuda, de una concepción singular que propone microsistemas teóricos que se implantan como redes del decir y del hacer dentro de diversas praxis específicas, en este caso, las de la escena.

Bibliografía

- Audivert, P. (2019). *El piedrazo en el espejo*. Buenos Aires: Libretto.
- Austin, John L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel.
- Blumenberg, H. (2003a). *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Editorial Trotta.
- Blumenberg, H. (2003b). *Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Paidós.
- Canal Facultad de Artes, Universidad de Chile (2020, 22 de junio). *Diálogos sobre creación e investigación artística. Conversación con Victoria Pérez Royo* [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=dsUs-g1a9XM>.
- Cappa, B. (2015). Buenos Aires: paraíso fiscal de verdades falsas. En *Detrás de escena*. Buenos Aires: Excursiones.
- Cauquelin, A. (2012). *Las teorías del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Couceyro, A. y Sestua, V. (2022). *La Edad Justa*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escenicas.
- Garrote, A. (2015). Se puede ver el cristal roto. En *Detrás de escena*. Buenos Aires: Excursiones.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Oliveras, E. (2021). *La metáfora en el arte. Fundamentos y manifestaciones en el siglo XXI*. Buenos Aires: Paidós.
- Onetto, M. (2021). Notas del II Coloquio Nacional de Investigación en Teatro. Taller de actuación con María Onetto [material inédito].
- Pellettieri, O. (Dir.) (1998). El teatro de resistencia. El caso de *Postales argentinas*. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)* (pp. 487-498). Buenos Aires: Galerna.

Pavlovsky, E. (2001). *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, política y subjetividad*. Buenos Aires: EUDEBA.

Rodríguez, M. (2000). La puesta en escena emergente y su futuro. En *Teatro Argentino del 2000* (pp. 115-128). Buenos Aires: Galerna.

Ure, A. (2003). *Sacate la careta*. Buenos Aires: Norma.

Cómo citar este artículo:

Pessolano, C. (2024). Concepciones escénicas de lo precario: metáforas para lidiar con la extrañeza de un mundo complejo. *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45520>

Los bocetos de Antonio Alice. Conmemoraciones y usos del pasado. Santa Fe 1943-1944

The sketches of Antonio Alice. Commemorations and use of the past. Santa Fe 1943-1944

Juan Bautista Walpen

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

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/5ardvs208>

Resumen

En el año que se cumple los 170 años de la jura de la Constitución argentina, sancionada en Santa Fe el 1 de mayo de 1853, el presente trabajo se plantea un enfoque microhistórico en donde se apela a un estudio de caso: la muestra “La sala de la Constitución” realizada en 1943, en el marco del XX° Salón Anual Nacional del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez. El artículo busca analizar la relación entre el hecho que se conmemora y el contexto político de la Santa Fe de las décadas del 1930 y 1940, para lo cual se detiene en los actos conmemorativos y en la muestra mencionada que significó la adquisición de las obras de Alice por parte del Museo. Esta muestra habilita a indagar respecto a cómo el pasado ayuda a definir políticas patrimoniales mediante la elección de elementos —objetos y obras de arte— que convierten a espacios como los museos, en instituciones de producción cultural y de legitimación social y política.

Palabras clave

Alice, Constitución, conmemoración, museo, patrimonio

Abstract

A hundred and seventy years after the swearing in of the Argentine Constitution, sanctioned in Santa Fe on the first of May 1853, this present work suggests a micro historical approach of a case study: the Art Exhibition called “The Constitution Art Room” carried out in 1943 on account of the XX° Annual National Art Show of the Rosa Galisteo de Rodriguez Museum. This article considers analysing the relationship between this event and the political context of Santa Fe in the period 1930-1940; for which this work examines all the commemorative events as well specially focussing on the importance of the acquisition of Alice's paintings. His artworks allow us to realize how the past helps to define property policies through the choice of different elements, objects and artworks that transform places like museums and institutions of cultural production and social and political legitimation.

Key words

Alice, Constitution, commemoration, museum, patrimony

Introducción

El año en curso es prolífico en lo que respecta a conmemoraciones para la ciudad de Santa Fe. Se cumplen 450 años de su fundación, acontecida el 15 de noviembre de 1573, y, también, los 170 años de la jura de la Constitución argentina, sancionada en esta ciudad el 1 de mayo de 1853. Sin pretensiones de adjudicar jerarquías a las fechas mencionadas, es sobre esta última en la que se detiene el presente trabajo.

La sanción de la Constitución nacional posee una carga simbólica muy fuerte para la capital santafesina: es un acontecimiento que marca el calendario de conmemoraciones públicas de la ciudad, como así también el calendario político de la provincia.¹ En este sentido, y entendiendo que la función de las conmemoraciones es la de contribuir a alimentar un sentimiento de identidad colectiva, en el caso santafesino todo lo relacionado con el tema de la Constitución es una apelación identitaria a su condición de ciudad-Estado.

... ciudad estado por su característica de cabecera provincial, el legado constitucional la dotaba de un linaje que le permitía superar lo meramente burocrático inscribiéndola en la mejor tradición de la modernidad. Lo político estatal es entonces un elemento constitutivo de la ciudad. Está en su ADN. No es de extrañar entonces la estrecha relación que une a la ciudad con las representaciones que los argentinos hemos tenido del Estado a lo largo del siglo XX (Macor, 2012, p. 14).

Siguiendo a Macor, este trabajo plantea un enfoque microhistórico en donde se apela a un estudio de caso, la muestra “La sala de la Constitución” realizada en 1943 —en el marco del XX° Salón Anual Nacional del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez (imagen 1)—, para analizar la relación entre el hecho que se conmemora y el contexto político de la Santa Fe de las décadas del 1930 y 1940. Para ello, junto a la bibliografía específica consultada, se trabajó analizando cuatro fuentes: las actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes del Museo Rosa Galisteo

1 En la provincia de Santa Fe, cada 1° de mayo se da inicio al período de sesiones ordinarias de la Legislatura provincial.



Imagen 1: Tapa de Catálogo XX° del Salón Anual General Museo Provincial de Bellas Artes Rosa G. de Rodríguez (1943). Santa Fe: Imprenta Oficial de la provincia de Santa Fe.

de Rodríguez (en adelante CPBA²); los catálogos del Salón Anual Nacional; los decretos del Ministerio de Instrucción Pública y Fomento; y la prensa escrita de la época —local y de alcance nacional—.

La realización de la muestra “La sala de la Constitución”, cuyo grupo promotor fue la CPBA, tuvo como corolario la adquisición de

La Serie de óleos y dibujos que (...) en número de 48 piezas, corresponde a los bocetos, retratos, estudios fragmentarios, enfoques individuales y de conjunto, y apuntes realizados por Antonio Alice³ para la ejecución definitiva de su cuadro “Los constituyentes del 53”⁴ actualmente en el Congreso de la Nación (Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, 1947, p. 25).

-
- 2 La Comisión Provincial de Bellas Artes fue creada en 1923, un año después de que el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez abriera sus puertas. En la voluntad de donación, el fundador del Museo (el Dr. Martín Rodríguez Galisteo) solicitó que el edificio, que lega al Estado provincial, fuera destinado solo para museo y biblioteca de arte; que llevara el nombre de su madre; y que se creara una comisión *ad honorem* para que vele por su funcionamiento. Por decreto del poder ejecutivo, en julio de 1923 se creó dicha comisión y comenzó a funcionar el 15 de diciembre del mismo año. Se designó como lugar de reunión al museo y el director, Horacio Caillet Bois, fue elegido secretario de la comisión. Funcionó de manera ininterrumpida hasta 1949 cuando, por la creación de otros organismos estatales, su misión fue perdiendo sentido.
 - 3 Antonio Alice nació en Buenos Aires el 23 de febrero de 1886. Hijo de inmigrantes italianos, su infancia y su etapa formativa se dieron en un contexto muy particular de la Argentina atravesado por un proceso que supuso la creación de una estructura estatal moderna, acompañado por una empresa de índole simbólica: la construcción de una identidad nacional, lugar en donde las artes plásticas tendrán un papel preponderante. A los 12 años, Cupertino del Campo lo lleva al taller de pintor Decoroso Bonifanti, en el cual estudió durante 6 años. En 1904 se presentó al Concurso Nacional y obtuvo el Premio Roma, que le permitió acceder a una beca de estudios en Europa e ingresar a la Real Academia Albertina de Turín. Tras su retorno a Argentina, obtuvo numerosos premios en salones oficiales como la Medalla de Oro del Salón del Centenario y el primer Premio del Primer Salón Nacional en 1911, entre otros. Murió en Buenos Aires el 24 de agosto de 1943 y sus restos descansan, desde 1999, en el Convento de San Francisco de la ciudad de Santa Fe.
 - 4 Pintura al óleo de género pictórico histórico realizada por el pintor Antonio Alice que representa la sesión en la cual el diputado por Santa Fe, Antonio Seguí, logra imponer su moción de sancionar una Constitución para la Confederación Argentina. Cabe recordar que, tras la derrota de Caseros y el fin del régimen rosista, el entrerriano Justo José de Urquiza dio comienzo a un proceso político que se conoció como Confederación Argentina, que reunió a 13 de las 14 provincias existentes en aquel momento en el territorio que hoy conocemos como Argentina (Buenos Aires quedó fuera de esta y se sumó a ese orden político recién en 1860, con la presidencia de Bartolomé Mitre). Dicha obra se encuentra en el Salón de los Pasos Perdidos en el Congreso de la Nación Argentina desde 1942.

De aquí se desprende el recorte temporal elegido para este trabajo, que corresponde al lapso transcurrido entre la gestación e inauguración de dicha muestra —abril y mayo de 1943— y la incorporación, en diciembre de 1944, de los bocetos al patrimonio del museo. La intervención federal en la provincia, en 1943, que significó un quiebre institucional con la consecuente destitución del gobernador Joaquín Argonz⁵, no fue un impedimento para que la CPBA le diera continuidad a las negociaciones que culminaron con la adquisición de las obras.

Las conmemoraciones y los estudios de la memoria

Si bien el tema memorial no fue ajeno a las inquietudes de los científicos sociales y de las grandes escuelas a lo largo del siglo XX, el bicentenario de la Revolución francesa (1989) puso el tema en boga desde otras perspectivas. Es por ello que en los últimos 35 años todos aquellos procesos sociales plausibles de ser asociados a los fenómenos de la memoria, han dado cuerpo a la conformación de “... un campo multidisciplinar que tiene como principal objeto el de examinar las formas y funciones de representar el pasado” (Bertrand, 2011, p. 27). En Latinoamérica los aniversarios de los movimientos emancipadores, junto a las formas en que los gobiernos de turno abordaron los procesos traumáticos de la historia reciente de cada país —a saber: dictaduras, transición democrática y liberalismo en la década de 1990—, promovieron “... el surgimiento de todos estos debates relativos a las interpretaciones del pasado...” (p. 29). Argentina no es ajena a este tipo de debates “... y en el mismo sentido existe una importante producción propia a la historiografía argentina (nacional como en marcos provinciales y locales)” (Giménez, 2020, p. 115).

En este marco, y a partir de un caso específico, este trabajo intenta desentrañar la forma en que se materializaron las conmemoraciones en una ciudad capital del interior del país: la Santa Fe de los años 1940. Para este estudio los aportes de Giménez (2021), Carrizo (2020), Coudannes Aguirre (2007), Rubinzal (2018) resultan fundamentales, ya que

Como señala Coudannes Aguirre, la historiografía santafesina no ha sido objeto de un estudio sistemático que analice la inserción de los historiadores en las redes sociales de la

5 Joaquín Argonz fue un médico rosarino, egresado de la Universidad de Buenos Aires, representante de la UCR santafesina y diputado nacional entre 1932-1934. Fue ministro de Manuel de Iriondo y su sucesor en la gobernación entre 1941-1943; fue depuesto por la Intervención Federal de Cárrega.

época, ni las vinculaciones políticas, ni la construcción de representaciones sobre el pasado que justificaban la distribución del poder en la época que vivieron (Giménez, 2020, p. 116).

Todo acto conmemorativo se constituye en un espacio de disputa por el poder y ofrece, a quien estudia la historia, un fenómeno donde es posible observar las dinámicas que se generan cuando se combinan lo político, lo público y el pasado. Son momentos que "... permiten contextualizar los grupos y redes de intelectuales, historiadores, archivos e instituciones..." (Giménez, 2020, p. 116) que participaron en dicha disputa.

En la década de 1940, el lugar que ocupaba la *Historia Patria*⁶ (Bertrand, 2011, p. 33) en las prácticas conmemorativas era dominante; los criterios de selección imperantes de los hitos del pasado a conmemorar estaban muy influenciados por el "... modelo conmemorativo republicano-nacional..." (p. 34). Cada conmemoración era un verdadero acto de pedagogía cívica donde se priorizaba "lo nacional" y los criterios de selección de momentos y personajes a recordar eran producto de un enorme esfuerzo por "... una republicanización del espacio público" (p. 34).

Conmemorar la Constitución

Conmemorar el aniversario de la sanción de la Constitución no constituye novedad alguna para Santa Fe, de hecho ha formado parte de la agenda pública y política santafesina a lo largo de los años. No obstante, el despliegue, el impacto y la magnitud de los eventos conmemorativos que se realizaron en 1943, en el marco del 90° aniversario de aquel hecho, invitan y habilitan otras lecturas. Además del paradigma conmemorativo a partir del concepto *Historia Patria*, es clave considerar el proceso político provincial inaugurado en 1937 —con la llegada al gobierno de Manuel de Iriondo⁷— que fue clausurado en 1943 por la intervención federal —que depuso

6 Se hace referencia al modelo conmemorativo elaborado en la Francia de la tercera República a partir de 1870, que fue adoptado por los Estados nacionales latinoamericanos en su etapa formativa hacia fines del siglo XIX y principios del XX. Apela a los momentos fundantes de la nación (encontrados en Latinoamérica en las revoluciones de independencia) como así también a todos aquellos elementos que permitan "manifestar la existencia de dicha nación en torno a ritos, mitos y héroes propuestos como referencias fundadoras" (Bertrand, 2011, p. 35).

7 Manuel María de Iriondo fue un abogado santafesino con una larga carrera política y universitaria. Fue egresado y docente de la UBA; diputado por la provincia de Buenos Aires y de Capital Federal e interventor de San Luis en 1907, presidente del Banco Central y ministro de Instrucción Pública entre 1932 y 1936. A partir de 1937 fue electo gobernador de Santa Fe por la UCR antipersonalista, siendo sucedido por Joaquín Argonz en 1943.

al gobernador Joaquín Argonz—. Estos dos periodos de gobierno de la UCR antipersonalista se presentan como una “... unidad política consistente entre 1937 y 1943” (Giménez, 2020, p. 131) que tuvo como eje unificador un programa de gobierno “... atravesado por conmemoraciones oficiales, temporalidades y profesionalización de la narración histórica” (p. 131). En dicho período se llevó adelante un proyecto de gobierno que hizo una fuerte apuesta a la creación de instituciones y organismos culturales y museísticos, así como también a la inserción de personalidades del ambiente intelectual y cultural en la gestión del Estado provincial.⁸

En ese sentido es interesante observar cómo en Santa Fe se fue construyendo un particular vínculo entre territorios políticos y temporales: ciudad, provincia, nación. La ciudad que antecede a la provincia; la provincia que antecede a la organización nacional. Por este motivo, cada acto conmemorativo devino en campo de disputa de poder, tanto simbólico como material. La prensa de la época se hizo eco del interés y los esfuerzos depositados en esas disputas por parte de los distintos grupos promotores, ya sea del Estado —tanto provincial como municipal— o de las instituciones, y demás actores sociales.

El 3 de abril de 1943, casi un mes antes del 1 de mayo, la Universidad Nacional del Litoral (UNL) presentó una agenda pública de actividades que contemplaba cursos y homenajes sobre las jornadas de 1853. El acto se realizó en el paraninfo ante una “... numerosa concurrencia [que] colmaba el recinto...” (*El Litoral*, 3 de abril de 1943) y comenzó con el discurso del rector de la UBA, Saavedra Lamas. El cierre del acto estuvo a cargo del rector de la UNL, Josué Gollán⁹ quien, en su discurso, brindó a la democracia un lugar de privilegio “Y subrayó su condición democrática, porque los adversarios de la democracia le están negando tal carácter...” (*El Litoral*, sábado 3 de abril de 1943). Las palabras de Gollán fueron anticipatorias de una situación que acontecería dos meses después: en julio de ese mismo año la UNL fue intervenida, constituyéndose en el primer ensayo institucional de intervención de corte netamente nacionalista. Bruno Jordán Genta fue el rector designado para conducir la universidad en ese contexto.

8 La figura de Juan Mantovani es indispensable para comprender este proceso. Ver al respecto: Carrizo y Giménez, 2023.

9 Josué Gollán (h) tuvo un recorrido de experto y especialista, de gestión universitaria, con itinerario reconocido. En 1913 fue jefe de la Oficina Química Municipal de Santa Fe, cargo que abandonó en 1920, el mismo año en el que fue decano de la Facultad de Farmacia en la ciudad. Fue también decano en 1929 de la Facultad de Química Industrial de la UNL, donde ejerció de rector entre 1934 y 1943, y de 1945 a 1946. Asimismo, fue responsable de la revista *Universidad* (UNL). En Santa Fe fue presidente honorario del Instituto Experimental de Investigación y Fomento Agrícola Ganadero.

Los actos y homenajes organizados por el gobierno provincial contaron con la presencia del presidente de la nación, Ramón Castillo. Las crónicas de la época (*El Litoral*, 2 de mayo de 1943) indican que las actividades se iniciaron el 2 de mayo en el puerto de la ciudad —la comitiva presidencial había arribado en el vapor “Ciudad de Asunción”— para luego trasladarse en caravana a la Casa de Gobierno. En un acto, que permite dimensionar el intento de todos los actores por apropiarse del evento, el gobernador y el presidente firmaron un acta para la colocación de la piedra fundacional de un monumento dedicado a la Constitución; monumento que nunca se construyó. La firma fue seguida de Te Deum y de un desfile cívico-militar alrededor de la plaza principal de la ciudad.

La Sala de la Constitución

Con la clara intención de ser parte activa de ese teatro de conmemoraciones, la Comisión Provincial de Bellas Artes —actor imprescindible del campo artístico y cultural de la ciudad y de la provincia— realizó la muestra “La sala de la Constitución”, en el marco del XX° Salón Anual del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez. Para esta se designó el primer piso de la construcción original del museo y revistió el carácter de permanente, teniendo una duración de casi 10 años. Además de los bocetos y estudios previos de Alice, también se exhibió mobiliario original del Cabildo de Santa Fe,¹⁰ escenario de la jura de la Constitución.

A través de la lectura de las actas de la CPBA se puede ir desandando el camino de la génesis de la muestra que aquí se estudia, de las gestiones que se llevaron adelante para su realización y de la posterior adquisición de las obras. El 19 de febrero de 1943, fecha de la segunda reunión del año de la CPBA, se dejaron sentadas las bases organizativas del XX° Salón Anual. Al respecto, el presidente de la comisión, Nicanor Molinas, informó que “El Gobernador había ofrecido su más caluroso apoyo a la iniciativa y había impartido las instrucciones pertinentes...” a fin de asegurar la correcta organización del Salón

... para que su importancia, en este aspecto, esté de acuerdo con la trascendencia que tiene para el Museo, y para el arte del litoral, la ampliación del edificio y con las grandes jornadas

¹⁰ En 1948, dos sillones del Cabildo exhibidos fueron donados al patrimonio del Museo Histórico Provincial, inaugurado 5 años antes en 1943 (Museo Histórico Provincial, 1948, p. 64). Cabe destacar que el edificio del Cabildo fue demolido en 1909 para construir allí la actual Casa de Gobierno.

que se llevarán a cabo en Santa Fe con motivo del 90° aniversario de la Constitución (CPBA, Acta N.º 122. 19/02/1943. Libro II. p. 175).

El acta de la tercera reunión dejó explicitado que “Se resuelve invitar especialmente, con el objeto de dar una muestra retrospectiva y armónica de la pintura y la escultura argentina en lo que va del siglo XX, dentro del XX° Salón Anual a los siguientes artistas: Quiróz, Alice, Collivadino...” (CPBA, Acta N.º 123. 12/03/943. Libro II, p. 177). Si bien no hay mención a la muestra en sí, figura el nombre, entre otros, de Antonio Alice como invitado especial; y un pedido de mayor erogación presupuestaria para gastos organizativos, anticipando que dicha edición del Salón iba a contemplar más actividades que las ediciones anteriores.

El acta N.º 123 del 9 de abril da cuenta que la comisión trató específicamente el tema de la muestra, tomando decisiones claves para su realización:

Homenaje plástico a la Constitución Nacional. Se aprueba la indicación del vocal Señor Horacio Caillet Bois de tributar un homenaje especial, dentro del XX° Salón, al 90° aniversario de la sanción de la Constitución que se celebrará en el mes de mayo próximo en todo el país, y, principalmente, en Santa Fe, que fue cuna. Consistirá dicho homenaje en la plástica argentina en la exhibición, si ello es posible, del famoso cuadro “Los Constituyentes del 53”, original de Antonio Alice, que se ha solicitado al Presidente del H. Senado de la Nación, Dr. Robustiano Patrón Costas. Además, se inaugurará una sala especial con todos los retratos y bocetos ejecutados por el pintor Alice para la realización de su cuadro definitivo (CPBA, Acta N.º 126. 09/04/1943. Libro II, p. 193).

Si bien la obra definitiva de Alice nunca arribó a Santa Fe, la presencia de sus bocetos y la realización de la muestra destinada a conmemorar la jura de la Constitución tuvo una enorme repercusión. El día anterior a la inauguración del Salón, la doble página central del diario *El Litoral* detallaba la grilla de actividades del 25 de mayo, día de la inauguración del Salón Anual. Un subtítulo anunciaba “El Salón de Alice y otras obras de carácter histórico” (*El Litoral*, lunes 24 de mayo de 1943, p. 6). Luego de una breve reseña, en la noticia se lee

... después de revisar estos apuntes, trabajos y bocetos podemos aconsejar a la Comisión de Bellas Artes que procure que la provincia adquiera este conjunto para organizar con carácter permanente en el Museo, una sala dedicada a la Constitución nacional sancionada en esta capital (...) Prescindiendo del éxito que pueda tener el proyecto presentado recientemente por un diputado nacional de esta provincia, puede aconsejarse esta adquisición por la importancia extraordinaria de este conjunto (*El Litoral*, lunes 24 de mayo de 1943, p. 6).

El Salón fue inaugurado el 25 de mayo y, como en todas sus inauguraciones, fue un acontecimiento que se “... convierte en un objeto de enorme potencialidad para la interpretación cultural” (Gorelik en Agüero, 2009, p. xii), “... ya que, a pesar de ser un “evento” puntual, permite la recomposición de una compleja interacción entre los mundos del arte, la política y lo social” (Giménez y Walpen, 2023, p. 160). Tal como consta en el acta N.º 130 y en la prensa, estuvieron presentes el gobernador, el vicegobernador, el exmandatario provincial, Manuel de Iriondo,¹¹ el arzobispo de la ciudad; además de ministros de los tres poderes provinciales, artistas y críticos de arte. La presencia de dichas personalidades no hace más que demostrar el papel legitimador que poseían el museo y su actividad principal, el Salón Anual, dentro del mundo social, político y religioso de la Santa Fe de los años 1940.

El catálogo del Salón tuvo, en esa edición, una gran importancia. No tanto por la cantidad de páginas —hubo ediciones anteriores en las que el catálogo superó las 150 carillas y poseía reproducciones de las obras participantes—, sino por la carga simbólica de su contenido y la recurrente apelación a distintas conmemoraciones, a saber: los 20 años del Salón; los 15 años de la muerte de su fundador, Martín Rodríguez; y los 90 años de la jura de la Constitución. Así lo deja explícito Caillet Bois en el prólogo del catálogo donde afirmaba que “Este acontecimiento extraordinario en la vida de la institución, movió a la Comisión provincial de Bellas Artes, organizadora del Certamen Anual, a celebrarlo de una manera igualmente extraordinaria” (Caillet Bois, 1943, Catálogo XX Salón Anual). En el mismo prólogo, se dedica un párrafo especial a la muestra de la Constitución:

¹¹ Manuel María de Iriondo fue un abogado santafesino con una larga carrera política y universitaria. Fue egresado y docente de la UBA; diputado por la provincia de Buenos Aires y de Capital Federal e interventor de San Luis en 1907, presidente del Banco Central y ministro de Instrucción Pública entre 1932 y 1936. A partir de 1937 fue electo gobernador de Santa Fe por la UCR antipersonalista, siendo sucedido por Joaquín Argonz en 1943.

Dentro del certamen y en sala aparte, la Comisión Provincial de Bellas Artes trabajó un digno recuerdo al 90º Aniversario de la Constitución Nacional que se sancionó en Santa Fe en el mes de mayo del año 1853, exhibiendo por primera vez todos los apuntes, impresiones y bocetos, en número de 42, pintados por Antonio Alice durante los 20 años de gestación de su famoso cuadro “Los constituyentes de 53”, ahora propiedad del Congreso de la Nación. Esta serie, que incluye las distintas composiciones esbozadas por el autor hasta llegar al cuadro definitivo, y los retratos de todos los constituyentes, representa un documento histórico y artístico de indudable interés que ilustra sobre la concepción y realización en el lienzo de una de las obras más difundidas de la pintura argentina (Caillet Bois, 1943, Catálogo XX Salón Anual).

414 | La lectura de este párrafo permite observar la forma en que Caillet Bois, en su rol de director del Museo y secretario de la CPBA, recurre, entre otras operaciones, al uso del pasado como principio de legitimidad. Si nos remitimos a la temática de la muestra, ubica a Santa Fe dentro de la historia nacional en un momento fundante de la Argentina moderna, liberal y republicana. En lo que respecta al campo del arte, posiciona al museo como espacio legitimante, otorgándole el privilegio de ser el primer lugar donde se iban a exhibir todos los bocetos. Y, al mismo tiempo, le otorga a este conjunto de bocetos la misma relevancia histórica y estética que la obra en sí, logrando, de esa manera, una paridad de estatus entre la institución y el Congreso Nacional — propietario del cuadro definitivo—. ¹²

Una vez inaugurados el Salón y la muestra, la CPBA continuó las gestiones administrativas y políticas para que las obras permanecieran, de manera definitiva, en el museo. Así lo demuestra el acta de la reunión posterior a dicha inauguración:

Proyecto de Ley adquiriendo los cuadros de A. Alice. Se toma nota del proyecto de ley presentado a la Cámara de que forma parte por el Diputado Guillermo Aranda autorizando al P. E. a invertir la suma necesaria para la adquisición de todas las piezas que componen

¹² En ese sentido, Caillet Bois se permitió, además, la “licencia” de afirmar que la muestra reunía 20 años de trabajo cuando, en realidad, la obra de Alice fue realizada, con diferentes etapas e intensidad de trabajo, en un período de 12 años.

la sala de Antonio Alice en el XX° Salón integrada por los retratos, bocetos, estudios fragmentarios, apuntes, dibujos, etc. (CPBA, Acta N.º 130. 31/05/1943. Libro III, p. 11).

El acta N.º 132 del 13 de agosto de 1943 da cuenta de que el interventor federal de la provincia daría curso a esa iniciativa. En el apartado “Compra por la Provincia de las obras de Alice”, Caillet Bois informó de la visita del interventor federal, capitán de navío Julio Cárrega, quien “... expresó su decisión de adquirir dicho conjunto para que quede en el museo “Rosa Galisteo de Rodríguez” como un homenaje a la Constitución y a Santa Fe” (CPBA, Acta N.º 132 13/08/1943. Libro III, p. 21).

Sin embargo, un hecho inesperado complicó las gestiones y dilató los plazos previstos. El día 24 de agosto, “El presidente informa que ha convocado extraordinariamente a la Comisión para ponerla en conocimiento de la muerte del pintor argentino Antonio Alice...” (CPBA, Acta N.º 134. 24/08/1943. Libro III, pp. 32-33). Además de los homenajes que se programaron y de la designación de Sousa Relly —exmiembro de la CPBA— como representante en el sepelio del artista, el fallecimiento de Alice implicó una serie de negociaciones por la adquisición de sus obras que involucraría, de ahí en más, a la madre del artista, a representantes y a la justicia de la provincia de Buenos Aires. El acta N.º 135 acusa recibo de la nota N.º 996, firmada por el ministro de Hacienda y Obras Públicas, que autoriza a la CPBA a

... ofrecer el precio de \$25.000.- m/n pedido por el artista con una rebaja del 20%. Se resuelve: dirigir notas a la madre del pintor Alice y a Eduardo Héctor Duffau y Juan José de Soiza Relly que trajeron con el artista la exposición a Santa Fe, a fin de que informen a la comisión quien es el administrador de la sucesión para llegar al acuerdo necesario... (CPBA, Acta N.º 135. 01/09/1943. Libro III, pp. 31-32).

Cabe destacar que, al finalizar este apartado y en un intento de dejar en claro que la iniciativa de la muestra y de la posterior adquisición de las obras había sido de la CPBA, se dejó asentado en el acta que la comisión había decidido expresar su agradecimiento al gobierno provincial por los esfuerzos depositados en “esta gestión iniciada por la comisión provincial de bellas artes” (CPBA, Acta N.º 135. 01/09/1943. Libro III, p. 32).

El devenir de las gestiones económicas y administrativas quedó plasmado en otras actas, lo que habla a las claras de que el tema era para la CPBA una prioridad, por lo que le otorgaba un seguimiento y una atención pertinente. El acta N.º 137 da cuenta de una nota recibida por la comisión que informaba que el administrador de la sucesión Alice será Samuel Roberto de Bergue y que la CPBA “aconsejará al Gobierno el pago de la suma de \$15.000 m. n. por el conjunto de la obra del artista fallecido (CPBA, Acta N.º 137. 05/11/43. Libro III, p. 46).

En febrero de 1944, el museo recibe la visita del tasador Dr. Arturo Etchegoyen, “... enviado por el administrador de la sucesión de Antonio Alice, el Sr. Samuel de Bergue para justificar el valor de los bocetos...” (CPBA, Acta N.º 139. 08/02/1944. Libro III, p. 62). En este sentido, la CPBA “... resuelve pasar una nota al Sr. de Begue y a los herederos, conjuntamente, para que fijen una suma razonable por aquellos bocetos, a fin de proseguir las gestiones de compra ante el P. E...” (CPBA, Acta N.º 139. 08/02/1944. Libro III, p. 62). La oferta mencionada de \$15.000 m. n. es desestimada y la CPBA informa al Poder Ejecutivo que “los herederos mantienen la suma de \$25.000 m. n. por toda la obra” (CPBA, Acta N.º 144. 04/05/44. Libro III, p. 75), comprometiéndose a agregar algunas obras más al conjunto (sin especificar cuáles).

El 19 de junio de 1944, la CPBA trató la recepción de la notificación del decreto N.º 3775 del 2 de junio de 1944:

... por el cual se amplía la suma a “25.000.-m/n las partidas anuales del Museo para ser invertidas en la compra de los 53 cuadros, dibujos y maquetas originales de Antonio Alice que integran la sala llamada De la Constitución. (...) cuya compra la comisión propuso reiteradamente al Gobierno para conservar en Santa Fe este conjunto de extraordinario valor plástico, histórico y didáctico... (CPBA, Acta N.º 146. 19/06/1944. Libro III, pp. 84-85).

El decreto es extenso y su fundamentación posee cuatro párrafos donde reconoce a la CPBA en su papel de grupo promotor de la adquisición de las obras. “Vistas las gestiones realizadas por la Comisión Provincial de Bellas Artes, tendientes a adquirir... (...) Que esta Intervención Nacional, al apoyar la iniciativa de la Comisión...” (Decreto N.º 3775/44, 1944.) Ministerio de Gobierno e Instrucción Pública). El decreto, además, remarca el valor histórico y pictórico de las obras y menciona que están exhibidas en “... la llamada Sala de la Constitución Nacional, permanentemente visitada...” y, en un intento de apropiación y recuperación del pasado, apela “al singular merecimiento para Santa Fe, de constituir el único recuerdo de jerarquía artística,

de aquella jornada trascendental para la Patria” (Decreto N.º 3775/44, 1944,) Ministerio de Gobierno e Instrucción Pública).. En un momento de inestabilidad institucional, el hecho de apelar a la patria y de legar al patrimonio provincial este conjunto de obras muestra el intento, por parte de un gobierno instaurado por una intervención federal, de construir legitimidades sustitutivas.

La incorporación al patrimonio del conjunto de obras se concreta “... al girarse al Juez Dr. Chute, secretaría N.º 23 a cargo del Dr. Santillán Villar, la suma de \$25.000.- m/n. a favor de la sucesión de Don Antonio Alice...” (CPBA, Acta N.º 152. 20/12/1944. Libro III, p. 110). De esta manera, se dan por finalizadas las gestiones que supuso la adquisición de las obras.





Imagen 3: Catálogo General Museo Provincial de Bellas Artes Rosa G. de Rodríguez (1948). Santa Fe: Imprenta Oficial de la provincia de Santa Fe.

La Sala de la Constitución (imágenes 2 y 3) permaneció como muestra estable hasta principios de la década de 1950 y resultó, a su vez, un marco propicio donde realizar conferencias, disertaciones y charlas. Poseía una gran carga simbólica, ocupando un lugar de prestigio dentro de la geografía del museo, como lo era la sala mayor (sala San Martín). Esto queda demostrado en un total de 13 actas y en la prensa escrita de la época, que hacen referencia al paso de personalidades que realizaron actividades en esa Sala, como por ejemplo, Ernesto Sábato, Romero Brest, Leoncio Gianello, entre otros. “Ante un público numeroso disertó ayer en la Sala de los Constituyentes del Museo Provincial Rosa Galisteo de Rodríguez el escritor y filósofo Ernesto Sábato...” (*El Litoral*, sábado 12 de octubre de 1946, p. 4).

Todo el derrotero administrativo, que se detalló en párrafos anteriores, se desarrolló durante un lapso de dieciocho meses. Cabe destacar que las acciones desplegadas por la CPBA no agotaron solo las vías administrativas, sino que implicaron también la apelación a los amplios vínculos que los miembros de la CPBA poseían con los poderes públicos. El hecho de que la comisión estaba conformada por un conjunto de personalidades que ocupaban simultáneamente otros cargos en posiciones de poder le permitía desplegar un abanico de acciones independientemente de los vaivenes políticos del momento. En ese período de dieciocho meses que se menciona, fueron tres los gobernadores que ocuparon el despacho de la Casa Gris, a saber: Argonz (UCR) y, luego del quiebre institucional, dos interventores, Cárrega y Argüelles. A pesar de esas convulsiones, la CPBA logró sortear los obstáculos y llegar así a su cometido. Esto demuestra no solo el compromiso, sino también la capacidad de adaptación de una institución que ya llevaba veinte años de vida ininterrumpida y que había logrado convertirse en un actor sociocultural clave del campo artístico santafesino e ineludible a la hora de entender la puesta en práctica de políticas culturales por parte de los gobiernos provinciales.

A modo de conclusión

Lo desarrollado a lo largo de este trabajo permite considerar al XX° Salón Anual como un laboratorio privilegiado de indagación de las dinámicas sociopolíticas y culturales de la Santa Fe de fines de la década de 1930 y principios de 1940. La muestra “La sala de la Constitución”, que albergaba esta edición del Salón, se constituyó en un acto público y político que ayuda a comprender el vínculo existente entre lo que se conmemoraba y el contexto político del acto conmemorativo. Es por eso que el prólogo de Caillet Bois se torna tan significativo como modo de construcción de narrativas sobre el pasado, poniendo el “... énfasis en acontecimientos a los que se le adjudica un papel fundacional” (Rabotnikof, 2009, p. 208). Estas palabras de Caillet Bois representan la cosmovisión del grupo promotor de la iniciativa (CPBA) que apela al momento de la sanción de la Constitución Nacional —en la ciudad de Santa Fe en 1853—, considerado el comienzo del proceso de construcción de un Estado moderno en Argentina, como una oportunidad excelente para incorporar los bocetos de la obra de Alice al patrimonio. En este sentido, la muestra habilita a indagar respecto de las políticas adquisitivas y patrimoniales de la provincia canalizada, en el caso estudiado, en una institución, a saber: el museo Rosa Galisteo de Rodríguez, ubicado en esta ciudad capital que “... como sede histórica del poder provincial, obtuvo un lugar de privilegio dentro de estas políticas patrimoniales” (Montini, 2017, p. 102).

Por último, cabe mencionar que aquí se condensan elementos y procesos que permiten observar la relación entre conmemoraciones y patrimonio artístico, histórico y cultural como fenómenos a través de las cuales distintos actores e instituciones trazan un vínculo —no libre de tensiones— con el pasado, tratan de apropiarse de él y pujan por instituirse en generadores de imaginarios sociales. De esta manera, ese pasado ayuda a definir políticas patrimoniales mediante la elección de elementos —objetos y obras de arte— que convierten a espacios como los museos en instituciones de producción cultural y de legitimación social y política.

“... las conmemoraciones pueden ser ocasiones privilegiadas para observar, desde otra perspectiva, el tiempo y la política, las formas en que los grupos sociales viven o sobreviven a su pasado y anticipan su futuro” (Rabotnikof, 2009, p. 208). Es por ello que los esfuerzos depositados por la CPBA respecto de la realización de la muestra y, especialmente, en la adquisición de los bocetos para dejarlos al museo como legado se interpretan como un intento de apropiación del pasado, pero también como un mensaje de proyección al futuro.

Bibliografía

- Agüero, A. C. (2009). *El espacio del arte: una microhistoria del Museo Politécnico de Córdoba entre 1911 y 1916*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Bertrand, M. (2011). En torno a los usos de la Historia: conmemorar, celebrar, instrumentalizar las independencias latinoamericanas. *Revista Estudios del ISHIR*, 1(1), pp. 24-39.
- Carrizo, B. y Giménez, J. C. (Coords.) (2023). *Sinfonía Mantovani. Polifonía de un intelectual entre educación y política*. Santa Fe: Prohistoria.
- 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.

- 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. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41479>.
- Macor, D. (2012, 27 de abril). Santa Fe. Ciudad y Constitución. *El Litoral*, pp. 13-14.
- 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. <https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2017-1-10-d10/>.
- Rabotnikof, N. (2009). Política y tiempo: Pensar la conmemoración. *Sociohistórica*, 26, pp. 179-212. <https://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar//article/view/n26ao6/310>.

Fuentes

- Comisión Provincial de Bellas Artes. Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez. Libros II y III Actas. Santa Fe.
- Ministerio de Gobierno e Instrucción Pública. Sección Decretos Junio 1944. Archivo General de la Provincia de Santa Fe.
- Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez (1943). Catálogo XXº Salón Anual. Santa Fe: Imprenta Oficial de la Provincia.
- Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez (1947). Guía General de Obras. Santa Fe: Imprenta Oficial de la Provincia.
- Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez (1948). Catálogo General. Santa Fe: Imprenta Oficial de la provincia de Santa Fe.
- Museo Histórico Provincial (1948). Albúm I. Santa Fe: Editorial Castelvi.

Sitios web

Hemeroteca digital <http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/formbuscar.php>.

Cómo citar este artículo:

Walpen, J. B. (2024). Los bocetos de Antonio Alice. Conmemoraciones y usos del pasado. Santa Fe 1943-1944. *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45521>

2024

—



unc



artes
editorial

