

POLIFÓNICXS

Revista estudiantil sobre discursividad social / Volumen 1 - n.º 1 | 2024



DIÁLOGOS BAJTINIANOS Y POLIFONÍAS PAMPEANAS

Escuela de
Letras

ciffyh
Centro de Investigaciones
María Saleme de Burnichon
Facultad de Filosofía y Humanidades UNC

ffyh
Facultad de Filosofía
y Humanidades UNC



Universidad
Nacional
de Córdoba

ISSN en trámite

Artista invitadx:
Kevin Arius de los Ríos Victorio




Cusco, Perú, 1991
Fotógrafo, diseñador y animador *stop motion*

Estudió la carrera de Ciencias de la Comunicación en la Universidad Nacional del Centro del Perú (UNCP). En el ámbito fotográfico ha realizado registros documentales de diversas expresiones culturales en las regiones de Junín, Ayacucho, Huancavelica, Apurímac y Cusco.

Como diseñador se ha desempeñado en diversos campos y desde el año 2019 forma parte del equipo técnico y artístico de Silbaviento Ediciones, editorial de la ciudad de Huancayo que se dedica a la difusión de literatura de la región andina.

Desde el año 2020 se dedica a la animación *stop motion* de manera autodidacta. Sus experimentaciones más recientes involucran el cruce de la técnica fotográfica y la técnica de la animación. Su primer cortometraje, *Masa* (2024), emerge como adaptación de un poema del poeta peruano César Vallejo. Ha sido curador de la primera muestra de cortometrajes peruanos de animación *stop motion*, realizada en el marco del Festival de Cine Incontrastable 2024.

La portada de este número es un *collage* construido con la técnica de papel recortado. Los elementos seleccionados son intervenidos y dispuestos en distintos niveles en una mesa de animación de tres vidrios. El resultado final es una composición inédita (un *collage* con profundidad) que propone una idea de lo argentino en relación con el legado del pensador Mijaíl Bajtín: íconos de la cultura popular y letrada argentina, las redes sociales como espacio de diversificación de la discursividad social, el gatito negro bajtiniano que representa a la revista y una manta negra huancavelicana, el detalle peruano, presente también en la contraportada.

 @arius_kadv

POLIFÓNICXS

Revista estudiantil sobre discursividad social
Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC
Volumen 1 - n.º 1 | 2024



Equipo editorial

Coordinadorx

Ana Manuela Josefina Luna (Escuela de Letras, FFyH, UNC)
<https://orcid.org/0009-0004-3939-2758>

Co-coordinadorx

María Florencia Sarabia (Escuela de Letras, FFyH, UNC)
<https://orcid.org/0000-0002-4140-4912>

Comité editorial

Ignacio de Goycochea (Escuela de Letras, FFyH, UNC)
<https://orcid.org/0009-0004-8953-7767>

Cecilia Mercado (Escuela de Letras, FFyH, UNC)
<https://orcid.org/0009-0004-1805-4944>

Constanza Molina (Escuela de Letras, FFyH, UNC)
<https://orcid.org/0009-0009-6524-2194>

Gabriela Magdalena Timossi (Escuela de Letras, FFyH, UNC)
<https://orcid.org/0000-0003-3287-2471>

Comité asesor

Dra. Soledad Boero

Dra. Candelaria de Olmos
Dr. Claudio Fernando Díaz
Dra. Natalia Ferreri
Dr. Luis García
Dr. Ariel Gómez Ponce
Dra. María Magdalena Gonzáles Almada
Lic. Candelaria Herrera
Lic. Mariana Lardone
Dra. Marcela Cecilia Marin
Dra. Sabrina Rezzónico
Dra. Olga Santiago
Dr. Marcelo Silva Cantoni
Lic. Paola Alejandra Solá
Dra. María Angélica Vega

Equipo técnico y artístico de producción editorial

Identidad visual y gestión de redes: Cecilia Mercado

Propuesta artística, diseño gráfico y maquetación de este número:
Kevin Arius de los Ríos Victorio (UNCP, Perú)

Producción y edición de la entrevista homenaje de este número:
Ana Manuela Josefina Luna, Ignacio de Goycochea

Corrección ortotipográfica y de estilo de este número: Constanza
Molina, María Florencia Sarabia, Gabriela Magdalena Timossi

Índice

Editorial..... 7

Entrevista homenaje: Pampa Arán y su legado..... 13

Dossier. Diálogos bajtinianos y polifonías pampeanas..... 41

Coordinadorx: Ana Manuela Josefina Luna

Archivo y territorio en diálogo. Enunciados de resistencia
en *Reunión: Lof Lafken Winkul Mapu* (2019) de Dani Zelko..... 42
Ana Manuela Josefina Luna

La palabra del autor creador en *Los invisibles* de Lucía
Puenzo: un análisis bajtiniano 52
Guadalupe Garione

“Literatura para nenas”: una revisión del género bajtiniano
desde la noción del *gender* y las industrias culturales..... 62
Nazarena Fruttero y Tomás Reznichenco

Mínimo Común Mediático. Premisas y definiciones de la
memoria cultural 78
Tobías Ben

Temática Libre 87

Las disputas políticas en X: la descalificación del otro a
partir de la ironía o el insulto 88
Carla De Alessandro y Alfonsina Milán

La tiktokización del mundo. Una lectura del surgimiento
y éxito del formato de videos de corta duración desde la
noción de posmodernidad de Fredric Jameson 10
María Constanza Rojo

Pobres criaturas: surrealismo y sátira oscura a través de una exploración inmersiva del color y el simbolismo 109
Lourdes Nathalie Bustos Ibarra

Un tiempo y un archivo inconmensurable. Memorias metálicas en *El Dorado. Un Territorio y Estados nativos* de Ximena Garrido-Lecca 124
Cecilia Mercado y Milagros Molinari

El *trap* peruano como práctica estética del disenso. Aproximación a la propuesta musical de lx compositorx ayacuchanx Renata Flores 135
María Florencia Sarabia

Ensayo 149

Walter Benjamin: aura, técnica y arte en la modernidad 150
Valentina Chiesa

La muñeca como dispositivo en la configuración de lo femenino durante las infancias 158
Chiara Gulisano

Reseña 166

Travesía crítica y anclaje de sentidos: una lectura de Pampa Arán 167
Comité editorial de *Polifónicxs*

El cuerpo abyecto: menopausia y maternidad en *The Substance* (2024) 171
Milagros Molinari

EDITORIAL

Polifónicxs: entre motosierras y movilizaciones. Pensar como acto de rebeldía

Por Cecilia Mercado y María Florencia Sarabia

Polifónicxs es una revista estudiantil sobre discursividad social, pensada por y para estudiantes como respuesta a una necesidad: fomentar y promover la formación de futurxs investigadorxs en el campo de los estudios críticos del discurso. Motivadx por las crecientes exigencias de la academia en nuestro país y en el mundo, nos planteamos qué aporte podíamos hacer como estudiantes avanzadx de la carrera de Letras Modernas respecto de quienes se iniciaban en este trayecto. Esas preguntas, junto con las valiosas experiencias de las revistas estudiantiles de las otras dos orientaciones de la carrera¹, decantaron en la creación de este espacio, pensado como un entorno diverso y horizontal donde lxs estudiantes de grado pudieran socializar conocimientos, saberes y prácticas

¹ Consideramos de vital importancia, dada nuestra apuesta por la labor colectiva de construcción del conocimiento, destacar los grandes aportes (y la ayuda) que ofrecen estas dos experiencias: *Alma Máter* (2021), revista estudiantil de la orientación en estudios lingüísticos, y *Nota al margen* (2023), revista estudiantil de la orientación en estudios histórico-literarios.

vinculadas al campo, producidas a partir del cruce siempre problemático entre teoría, crítica y metodología.

Los componentes básicos de esta receta: estudiantes universitarixs pensando sobre y desde los discursos sociales. Pero ¿de qué estamos hablando cuando hablamos de discursos sociales? Siguiendo a nuestro querido Eliseo Verón, discurso es todo recorte espacio-temporal que realizamos sobre las diversas manifestaciones de sentido que circulan en nuestras sociedades. Cuando hablamos de discursividad social nos referimos a todo aquello que se produce socialmente y que sirve de soporte para el conjunto de significaciones que determinan nuestra existencia cotidiana: las diversas formas expresivas de las artes, los productos televisivos, radiales, editoriales de la industria cultural; el discurso pronunciado por unx políticx; un poema escrito en las paredes por alguien privadx de la libertad; el tejido producido por las comunidades indígenas en el Cono Sur; las *performances* anticolonialistas con las

que se intervienen los monumentos nacionales; las imágenes y los sonidos que atestan las ciudades contemporáneas; las fotografías que conservamos de lx abuelx.

En fin, observar el mundo desde la dimensión discursiva implica, en este sentido, asumir frente a este una actitud crítica, reparar en su condición de semiosis sin fin, de artefacto en permanente transformación, posicionarnos ética y políticamente frente a este in-mundo contemporáneo para desentrañar los mecanismos de producción, reproducción y circulación del poder. ¿Cómo dar cuenta de esta complejidad desde una revista estudiantil? En principio nos desplazamos de las propuestas que trabajan con objetos discursivos desde una perspectiva temática y decidimos recuperar lo que consideramos la mayor potencialidad del área: la pluralidad de marcos teóricos, críticos y metodológicos que nos ofrece la carrera. Se trata, entonces, de una propuesta que hace foco en el extensísimo tejido de enunciaciones teóricas que han abonado lo que hoy entendemos como nuestro campo de estudios, polifonía que nos define como proyecto y nos da nombre. Las voces que pueblan las páginas de este número inicial nos hablan de los primeros pasos en el camino de la investigación académica, nos ofrecen un espacio para hacer explícitas las formas escriturales que se hacen carne en el propio ejercicio del pensamiento ensayístico, sin dejar de dar cuenta de todo ese campo fértil constituido por los objetos de las culturas mediáticas, populares y masivas. Artículos académicos, ensayos y reseñas se entrecruzan en el tejido polifónico que propone esta revista, una gran constelación de sentidos donde el lenguaje y la realidad social se retroalimentan o, como diría Mijaíl Bajtín, se “iluminan recíprocamente”.

Las secciones de apertura, entrevista y *dossier*, se proponen como un espacio para visitar —o, por qué no, visitar por primera vez— las propuestas teóricas de aquellxs pensadores que han sido y siguen siendo fundamentales en nuestro campo de estudios. Este primer número recupera la trayectoria del pensador Mijaíl Bajtín y hace foco en las relecturas y reflexiones que su producción tuvo en Latinoamérica, puntualmente, de la mano de nuestra querida Pampa Arán, doctora en Letras Modernas y profesora emérita por la Universidad Nacional de Córdoba, gran docente e investigadora de esta casa que se destacó, entre otros aspectos, por sus aportes sobre la teoría bajtiniana. La **entrevista** de este número es un afectuoso **homenaje** a su trayectoria, reconstruida a partir de las voces de quienes fueron estudiantes y colegas de la Pampa y luego nuestroxs formadores: Susana Gómez, Candelaria de Olmos, Claudio Díaz y Ariel Gómez Ponce. Pensada inicialmente como una entrevista personal, hoy, a meses de su partida, esta trama de recuerdos, experiencias, afectos y sentires polifónicos nos devuelve a través de sus ecos la figuración de una Pampa que nos enseñó a mirar con profundidad, rigor y, sobre todo, humanidad la producción social de los discursos.

Mijaíl Bajtín no solo inaugura el primer **dossier** de esta revista, sino que ha sido la fuente de la que surgió el nombre que nos identifica. *Polifónicxs* recupera la categoría de polifonía, propuesta por el pensador, para expresar la multiplicidad de perspectivas —teóricas, críticas y metodológicas— y la diversidad de voces, escrituras, formas de pensar, percibir y abordar las problemáticas contemporáneas que constituyen el sustrato reflexivo del área. La inclusión de la marca “x” —que evoca el uso genérico inclusivo en la lengua castellana— da cuenta en parte de estas disputas interpre-

tativas y nos coloca en un lugar social interrelativo frente a las dinámicas vigentes. La coordinadora de este *dossier*, Ana Manuela Josefina Luna, abre la sección con el artículo titulado “Archivo y territorio en diálogo. Enunciados de resistencia en *Reunión: Lof Lafken Winkul Mapu* (2019) de Dani Zelko”. En su trabajo analiza el cruce entre archivos coloniales —en tanto discursividades fundantes de los estados-nación latinoamericanos— y discursos que recuperan repertorios y memorias ancestrales. En términos de la autora, estos discursos “otros” ponen en tensión las lógicas de funcionamiento de los enunciados nacionales al reintroducir una perspectiva dialógica y relacional que descentra la ontología moderno-occidental y antropocentrista.

El segundo texto, “La palabra del autor creador: un análisis bajtiniano de *Los invisibles*, de Lucía Puenzo”, de Guadalupe Garione, analiza la construcción de la figura de autor creador y su posicionamiento respecto de la problemática de las infancias populares vinculadas a la delincuencia en la novela *Los invisibles* de Lucía Puenzo. En tanto enunciado polifónico, la novela opera mediante la invisibilización de un posible discurso defensor de estas infancias vulneradas —siempre en tensión con aquellos discursos considerados punitivistas e indiferentes— con el objetivo, sugiere la autora, de denunciar el abandono en que se encuentran los protagonistas. “Literatura para nenas”: una revisión del género bajtiniano desde la noción del *gender* y las industrias culturales”, artículo en coautoría de Nazarena Fruttero y Tomás Reznichenko, se propone visitar y pensar críticamente la noción bajtiniana de género discursivo, a partir del

cruce de perspectivas provenientes de la sociosemiótica y los estudios de género. La tensión entre *gender/gendre* permite a lxs autores analizar ciertos productos culturales contemporáneos vinculados al género gótico, puntualmente la saga *Twilight*, recuperando la discusión en torno a lo genérico para leerla a la luz de las actuales dinámicas culturales de producción, recepción y circulación. Finalmente, Tobías Ben cierra la sección con el artículo “Mínimo Común Mediático. Premisas y definiciones de la memoria cultural”. En este trabajo, el autor propone la noción de Mínimo Común Mediático (MCM) —a partir de los aportes de Mijaíl Bajtín, Fredric Jameson y Jean Baudrillard— para pensar la potencia de creación cultural que ciertos fenómenos contemporáneos, como la circulación de memes en redes sociales, operan en el marco del capitalismo tardío.

La sección **Temática Libre** recoge trabajos no necesariamente vinculados con el recorte teórico del *dossier*, que piensan y analizan discursos que exceden los objetos literarios tradicionalmente asociados con las carreras de Letras, en este caso, el discurso político y el video corto en redes sociales; el cine contemporáneo y los metales, en tanto modulaciones archivísticas en piezas artísticas también contemporáneas. En “Las disputas políticas en X: la descalificación del otro a partir de la ironía o el insulto”, Carla De Alessandro y Alfonsina Milán se proponen analizar los efectos de polarización política que produjo, en el marco de la militancia política que tiene lugar en las redes



sociales, la discusión iniciada en la plataforma de X a partir de la publicación de Sergio Massa —candidato a presidente de la nación en ese momento— sobre su visita a la ciudad de Córdoba. Por su parte, María Constanza Rojo en su texto “La tiktokización del mundo. Una lectura del surgimiento y éxito del formato de videos de corta duración desde la noción de posmodernidad de Fredric Jameson” analiza el auge que han experimentado en los últimos años las plataformas digitales que producen y ponen en circulación videos de corta duración, popularidad que la autora atribuye a la capacidad de estos formatos para condensar determinadas características, propias de la configuración cultural de subjetividades posmodernas.

Con el tercer artículo de la sección Lourdes Nathalie Bustos Ibarra nos acerca el último largometraje del cineasta Yorgos Lanthimos, *Poor Things* (2024). Su trabajo, titulado “Pobres criaturas: surrealismo y sátira oscura a través de una exploración inmersiva del color y el simbolismo”, se propone analizar la dimensión estético-poética del largometraje a partir del cruce de ciertos procedimientos y recursos cinematográficos, principalmente, el uso de la paleta cromática y la evocación de atmósferas surrealistas. Estos permitirían, sugiere la autora, proponer una estética surrealista y satírica que nos interpela de manera incisiva respecto de las estructuras sociales y culturales que continúan limitando la libertad femenina individual y colectiva. En “Un tiempo y un archivo inconmensurable. Memorias metálicas en *El Dorado. Un Territorio* y *Estados nativos* de Ximena Garrido-Lecca”, Cecilia Mercado y Milagros Molinari analizan las modulaciones que adquieren metales como el oro y el cobre en algunas de las piezas que integran la exposición *El Dorado. Un Territorio* y la muestra *Estados nativos* de Ximena Ga-

rrido-Lecca. Estos metales actuarían, sugieren las autoras, como archivos vivos, configurándose como portadores de historias y afectos que trascienden la epistemología humana. El último artículo de esta sección, “El *trap* peruano como práctica estética del disenso. Aproximación a la propuesta musical de la compositora ayacuchana Renata Flores”, de María Florencia Sarabia, propone analizar la dimensión estética de parte de la producción audiovisual de la artista ayacuchana Renata Flores a partir de la tensión que se establece entre las categorías de arte autónomo, cultura popular y cultura mediática, cruce del que la producción artística de Renata emerge, según la autora, como una práctica estética capaz de reconfigurar la sensibilidad común.

Ensayos es una sección que busca incorporar una forma/escritura que tiene fuerte presencia en nuestro campo de estudios, pero que suele considerarse como inadecuada en gran parte de los espacios académicos en los que publicamos, incluidas las revistas. La escritura ensayística implica un crear/escribir que se produce en el mismo acto del pensar, una forma de concebir el ejercicio del pensamiento —y, vinculado a este, el de la crítica— más cercano a las afecciones, a una escritura que se hace con y desde el cuerpo, a partir de la experiencia y en pos de abrir el camino para el abordaje de nuevos objetos. El primer texto de la sección se titula “Walter Benjamin: aura, técnica y arte en la modernidad”, autoría de Valentina Chiesa. En estas páginas, la autora ensaya una relectura del clásico texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) del filósofo alemán Walter Benjamin. Este recorrido “reproducido” le permite no sólo dar cuenta de los efectos producidos en el campo del arte a comienzos del siglo XX tras la consolidación de ciertas tecnologías, como la fotografía y el cine, sino también abrir lí-

neas para pensar a partir de las reflexiones benjaminianas nuestra contemporaneidad también asediada por el auge de nuevas tecnologías. Chiara Gulisano por su parte, ensaya una serie de reflexiones en torno al rol que histórica y culturalmente desempeñan las muñecas como objetos lúdicos predilectos de lxs niñxs. Partiendo de la noción de dispositivo propuesta por el pensador Michel Foucault, Gulisano nos propone un recorrido por cuatro películas y dos cuentos clásicos infantiles en su trabajo “El papel de la muñeca en la construcción de la feminidad en las infancias”.

La sección **Reseñas**, pensada como espacio para socializar trabajos académicos relevantes y objetos discursivos poco comunes en nuestra formación, es la parada final del recorrido de este primer número. “Travesía crítica y anclaje de sentidos: una lectura de Pampa Arán”, propuesta por el comité editorial de *Polifónicxs*, ofrece una lectura del texto *Travesías y anclajes: Fragmentos de una producción crítica*, editado por el Dr. Ariel Gómez Ponce como una selección que compila textos inéditos de Pampa Arán (1938-2024). Esta publicación no sólo celebra su figura, sino que también se erige como un testimonio de su contribución al desarrollo de la semiótica tanto en nuestra propia casa de estudios como en Latinoamérica. El énfasis propuesto en estas páginas por Arán, respecto de una semiótica dinámica y orientada al diálogo interdisciplinario, resulta imprescindible en un contexto como el actual, donde las ciencias humanas enfrentan el reto de

abordar fenómenos globales desde una perspectiva integradora. Finalmente, en “El cuerpo abyecto: menopausia y maternidad en *The Substance* (2024)”, Milagros Molinari nos acerca su lectura crítica del reciente largometraje de la fascinante Coralie Fargeat, a partir de la tensión entre reproducción vinculada a la maternidad y reproducción en términos de producción de una copia —más joven, más hermosa, más perfecta—. Molinari nos invita, en este sentido, a reflexionar sobre el rol que cumplen las mujeres en la cultura ultramediática y plástica que propone el cine clásico hollywoodense.

Transitar el proceso de creación de este proyecto junto con el lanzamiento del primer número resultó un gran desafío en un año caracterizado por el ataque constante a las universidades, la investigación y la efervescente institucionalización de los discursos del odio. Este contexto llevó a un estado de alerta y de lucha continuos, de la sociedad en general y de la comunidad universitaria en particular, en defensa de la educación pública, gratuita y de calidad. A lo largo de este año, gran parte de nuestros encuentros fueron en las calles, las asambleas y las clases públicas, así como en las aulas, donde las currículas despertaron fervientes debates desde las más diversas teorías. La construcción de lazos colectivos mediante el diálogo y el encuentro entre pares, principalmente junto a las revistas estudiantiles hermanas de la Escuela de Letras —*Alma Máter* y *Nota al Margen*— nos permitieron



sostener el impulso. La experiencia editorial de nuestrxs compañerxs y amigxs de *Nota al margen*, compartida tan generosamente durante todo este proceso; el apoyo del Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichon de nuestra Facultad (CIFYH) y de universidades amigas que nos brindaron espacios para visibilizar nuestro trabajo; el acompañamiento y la orientación afectuosa de lxs docentes y profesionales del área que avalaron esta iniciativa y de lxs que nos asesoraron en el camino fueron los pilares fundamentales de este proyecto que hoy deviene rumor social para pasar a integrar ese maremágnum que constituye la discursividad social.

Con este nuevo espacio que es *Polifónicxs* —espacio de encuentro, debate y construcción horizontal y colectiva de los conocimientos y, esperamos, entorno fértil para el desarrollo del pensamiento crítico sobre la discursividad social— irrumpimos en el campo de las revistas estu-

diantiles. Solo nos resta renovar nuestro agradecimiento a todas las personas e instituciones mencionadas por acompañarnos, guiarnos y brindarnos su tiempo para llevar adelante este proyecto y, principalmente, a lxs estudiantes, egresadxs y docentes que forman parte de este primer número y cuyas valiosísimas contribuciones lo han hecho posible. Han sido meses de intenso trabajo, esfuerzos y desafíos constantes, solo superados por la visión de comunidad en el hacer que nos convoca y por los lazos afectivos que nos unen. Crear *Polifónicxs*, en tiempos en los que se pretende instalar la idea de que pensar es mala palabra, constituye un acto de rebeldía. Es por eso que con orgullo y como símbolo de resistencia lxs invitamos a adentrarse en las páginas de este primer número, convencidxs de que encontrarán, en la polifonía de voces que la componen, un soplo de aire fresco, quizás la esperanza de un por-venir renovador en medio de tanta desolación.



Entrevista homenaje
Pampa Arán y su legado



Ana Manuela Josefina Luna
e Ignacio de Goycoechea



Entrevista homenaje: Pampa Arán y su legado

Por Ana Manuela Josefina Luna e Ignacio de Goycoechea

Les damos la bienvenida a *Polifónicxs*, una revista sobre discursividad social donde las voces de estudiantes y docentes entablan un diálogo constructivo para crear un espacio donde el conocimiento se comparte, se debate y se enriquece de manera colectiva. Esta entrevista, que inaugura nuestro *dossier* dedicado a la teoría bajtiniana, ha sido realizada con docentes distinguidxs de la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades y la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba. Ha sido pensada como un homenaje a la Dra. Pampa Arán y su invaluable trayectoria en los estudios sobre la obra de Bajtín en Latinoamérica. A través de esta entrevista esperamos acercar a lxs estudiantes a las diferentes posibilidades de investigación que existen en el área, mostrando que cualquier tipo de discurso es susceptible de análisis y puede revelar aspectos fundamentales de las relaciones sociales que nos habitaron o habitan.

Profesores entrevistados

Dra. Susana Gómez: Prof. Titular de la cátedra de Teoría y Metodología II (Escuela de Letras, FFyH, UNC). Directora del equipo "Proyecto Khora: Topologías de la investigación literaria y de sus fronteras" (CIFYH, UNC). Responsable científica del Fondo Cortázar, Universidad de *Poitiers*, Francia. Formada en el campo de la sociosemiótica, es especialista en la obra de Julio Cortázar y las teorías del archivo. En los últimos años se ha dedicado al campo de la epistemología de la investigación literaria.

Dra. Candelaria de Olmos: Prof. de las cátedras de Teoría Literaria y Semiótica (Escuela de Letras, FFyH, UNC). Fue directora de la Escuela de Letras de la Universidad Nacional de Córdoba (FFyH, UNC). Ha realizado investigaciones sobre literatura argentina, cine y archivos personales, con especial énfasis en el archivo y la obra de Juan Filloy. Es directora de la Colección Filloy de UNIRío (Editora Univer-

sidad Nacional de Río Cuarto) y autora de *La zorra, la cigarra y el mono. Tres fábulas para leer a Juan Filloy* (UNC, 2020) e *Irremediable* (Vaca Muerta Ediciones, 2022).

Dr. Claudio Fernando Díaz: Prof. Titular de la cátedra de Sociología del Discurso (Escuela de Letras, FFyH, UNC). Se ha desempeñado como director del Centro de Investigaciones María Saleme de Burchichon (CIFYH, UNC) y director de la Escuela de Letras (FFyH, UNC). Director desde 2008 del equipo de investigación "Canción popular, Identidades narrativas y apelaciones emocionales. Articulaciones entre música y discurso" (CIFYH, UNC), abocado al estudio de las músicas populares desde una perspectiva sociodiscursiva. Ha publicado *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)* (2005) y *Variaciones sobre el "ser nacional". Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino* (2009).

Ariel Gómez Ponce: Dr. en Semiótica (UNC) y Prof. Adjunto en el Centro de Estudios Avanzados (FCS, UNC). Director del programa de investigación "Estudios sobre Cultura Pop. Formas locales, diseños globales y semióticas de lo popular", abocado a los estudios críticos de la cultura popular y masiva, las subjetividades contemporáneas y sus expresiones, desde una perspectiva semiótica.

Este número inicial de Polifónicxs y la entrevista que abre el *dossier* son un afectuoso homenaje a la profesora Pampa Arán (1938-2024)

La recordamos como una docente apasionada, una investigadora incansable y una pensadora brillante, cuya influencia dejó huellas profundas en los estudios del discurso y en la formación de generaciones de estudiantes y profesores.

Pampa Arán no sólo abrió caminos en el campo de los estudios críticos del discurso, sino que también supo iluminar los senderos de quienes tuvieron el privilegio de aprender a su lado. Su compromiso con la interdisciplinariedad y su apertura a nuevas teorías marcaron una escuela de pensamiento que sigue inspirando a la comunidad académica.

Hoy, rendimos homenaje a su legado con gratitud y admiración, celebrando su vida, su obra y el impacto invaluable que tuvo en nuestra facultad.

Gracias, profe Pampa, por enseñarnos a mirar el discurso con profundidad, rigor y, sobre todo, humanidad.

De la teoría a la práctica: ¿Por qué seguimos estudiando la obra de Bajtín? La visión de lxs profesores sobre la pertinencia de sus reflexiones en el estudio de los discursos sociales

Dra. Susana Gómez:

Integrarse a una trayectoria intelectual podría ser considerado como un gran llamado a la intuición. Una que nunca suponga, sino que apoye su mirada en los bordes que apenas puede entrever, para acceder, levantando el cuerpo, al territorio iluminado de un saber convocante para decidirse a entrar, leer y acompañar. Eso sucede cuando vemos los materiales que, sin ser exhaustivos ahora, podremos anotar. Me quedo con el recurso de la cita maestra, a la vez de la cita de la maestra, que puede acomodar los objetos antes de tomar el avión para correr, detenerse de pronto y mirar alrededor cómo se tejen las redes compartidas de la teoría y de la literatura.

Aseverar a Bajtín es un desafío que Pampa llevó al plano de su vida, no solo para enseñarlo o comprenderlo para su transmisión amorosa. Los conceptos bajtinianos le llevan a anotar que nada está cerrado o concluido, que ese “presente inacabado” de la novela es precisamente aquel que nos establece, junto a los otros, temporal y temporariamente. Hablar de novela es hablar de largas conversaciones con el tiempo en que vivimos, a través de esos otros que nos rodean en una siempre grata comunidad de lectores. La novela vive de la cercanía con otros —sin ella nada sería narrable— también en esa “larga duración” de lo contemporáneo sumido en las páginas de un libro. Una novela, “un mundo de frontera”, que abre el interrogante mayor acerca de lo que somos capaces de vivir sin que nada pueda ser definitiva o absolutamente terminado. Abro cita de Pampa, porque no termina de explicar Bajtín, de compartir con sus jóvenes colegas *La invención de Morel*:

El mundo novelesco es generalmente un mundo de frontera que se expresa tanto como una temporalidad inacabada (hay siempre un presente inacabado de la enunciación que tiende hacia un futuro sin clausura; intenta influenciar sobre el presente del lector que es su contemporáneo), como también por la cercanía que mantiene con otros géneros extraartísticos (Arán, Marengo y De Olmos, 1998, s/p) [*La estilística de la novela en M. M. Bajtin*, Narvaja Editor].

Los géneros juegan a la rayuela con nosotros: jugar no siempre se trata de cumplir la reglas, a veces sólo del goce de saltar y de atreverse a señalar cómo los sistemas ordenados —el dibujo en el suelo— pretenden aseverar lo que el pensamiento colige como verdad, borroneando con nuestros pies esas líneas prolijas de la “ley del género”, hechas para tener un común acuerdo previo sabiendo que el propio proceder creativo hace de las metáforas una otra cosa no escrita. Me quedo con esta idea, alguna vez conversada en discusiones de clase. Le contaba del fantástico cortazariano, porque veía que con el equipo de investigación —precario en recursos, pero inventivo que teníamos el Lucas Berone, el Emiliano Cárdenas y yo— había un cuento fantástico que estaba escabulléndose y que Cortázar solo “seguía las reglas” de las apropiaciones legitimantes de *Sur*. Por eso

fui a *Plan de evasión* de Bioy Casares, coincidiendo con ella en esta descripción “inactual”, como diríamos hoy del género, que tiene una vigencia increíble en autores actuales como Mariana Enríquez, Luciano Lamberti, Samantha Schweblin y una larga lista:

Porque lo conocido y lo desconocido coexisten, el mundo del fantástico parece ilegal, desconsoladamente absurdo e intranquilizante. Hay siempre un estado de inminencia virtual que desencadena el cambio, la metamorfosis de los individuos, de las cosas, del espacio o del tiempo. En ellos puede manifestarse lo humano y no humano, natural y sobrenatural, vida y muerte simultáneas. Se borran los límites de los estudios temporales, del sueño y de la vigilia y hasta los límites de los sujetos y objetos. El fantástico toma distancia con respecto a las utopías: no es un mundo situado en otra parte, ni virtual, ni paralelo; es “este” mundo, que ha cambiado sus propiedades porque la Ley ha cesado de manera momentánea; proponemos siguiendo el paradigma de Eco denominarlo “sinóptico” (del gr. *syn*, con, igual) en relación al mundo de referencia (Arán, 1999, p. 49) [*El fantástico literario. Aportes teóricos*, Narvaja Editor].

Recuperemos esta cita para tenerla cerca de los tantos fenómenos culturales y de los cambios epistémicos que estamos presenciando en este siglo, a partir del borde temporal que fue ese año 1999, tan prolífico en temores de hecatombes y del surgimiento de lo real inimaginable que llegó luego con el esa ruptura global brutal del 2001. Hoy hablamos de cuestiones, objetos, nuevas materialidades, que generan la ilusión de una imaginación concretada, concertada —juego con los sonidos de las palabras, como hacía ella, que señala ese desvío conceptual con el que explicaba la teoría— en ese *continuum* temporal olvidado por nosotros: la época en la cultura es su necesaria y intangible condición de cronotopo.

Quizás por su extrema complejidad conceptual o por la suma de instancias dialógicas que moviliza si la pensamos como una categoría holística, es decir, como una totalidad significativa que articula una serie de coordenadas semántico compositivas del microuniverso textual, sí como la posibilidad de una organización diacrónica de la producción literaria (Arán, s/f, p. 15).

Esta cita proviene de su trabajo en una investigación sobre la literatura postdictadura que llevó por título “Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea”, publicado en el libro colectivo *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre la dictadura y la memoria* (2010) (CEA, UNC). Obra muy singular por la diversidad genérica que consideramos, desde la novela, pasando por el ensayo, hasta el teatro y la poesía. Fue y sigue siendo un trabajo interminable recuperar la tarea de la memoria en vistas a una distancia generacional que se abre enormemente, no tanto como una brecha de comprensión —¿es posible hacerse la pregunta por comprender el horror?, nos repetía Pampa, ¿podremos asignarle ese concepto a un dolor incisivo que permea las conciencias sociales y que lamentablemente se renueva en microfascismos?, le respondería hoy—. Llevar la noción de cronotopo al “mandato familiar” en un corpus amplio de novelas que colocaban una cámara imposible en los lugares de los cuales no se pudo haber salido para contarlo. Transida por las experiencias de vida y los exilios de amigos, las desapariciones —una cronotopía que guarda el recuerdo de quienes activan la memoria hoy— y los silencios obligados en la universidad, Pampa se interroga en una valiente aseveración proyectiva:

Y cerramos preguntándonos si cabe conjeturar, por indicios y corrimientos señalados, que esa cronotopía novelesca en proceso vaya abriendo el relato del núcleo traumático a nuevas versiones en las que la experiencia del pasado también provee y guarda memoria encriptada, por caminos a explorar, del modelado de nuevas formas identitarias y quizás de otros sujetos históricos y sociales en nuevas cartografías urbanas menos violentas y ominosas. Desclausurar el tiempo soterrado, pero vivo, para releerlo, como quería Bajtín, en el espacio nunca homogéneo de nuestra cultura. Preparar la lengua de la novela que vendrá, permitir que el otro social habla y sea hablado por la escritura (Arán, s/f., s/p.).

Es imposible no leer hoy la novela contemporánea —que siempre lo es, como dice Bajtín en *Épica y novela*, ese libro que compila la teoría más densa y prolífica que es *Teoría y estética de la novela*— a la luz de esa cita que cada tanto retomo en mis clases, aunque ya dejamos atrás el corpus posdictadura, a la que se le antoja volver, aparecer sin preguntar, en esos corpus más recientes. Las nuevas generaciones retoman de los buscadores académicos otro texto central que fue un parteaguas —“por fin la entendemos, profe”, me dicen— en la explicación de semejante noción. Se trata de un género —generoso, diría ella, y oneroso, diríamos nosotros, por lo que conlleva leer su polifonía definitoria— moderno, posmoderno, ultramoderno, tardomoderno, pero siempre situado en una encrucijada —de caminos, su cronotopo favorito para estudiar—; a la vez analógico, tan tangible a los sentidos, como “informático” o cibernético por su capacidad de reunir, volver como un clúster cada detalle, cada palabra —*slovo*, siempre un *lexem* de la memoria— y hacer aparecer delante nuestro el de-venir del relato. Gestos que en sus clases nos permitían acercar la abstracción de la epistemología bajtiniana, nunca sistemáticamente redactada, pero siempre actuando en nuestros ser cognoscente y en esa juventud que abre los ojos al mundo, pero se topa con este señor de barba que escribe en papelitos sueltos tantas iluminaciones. Poner las fechas en el pizarrón —“escribime, Suny, por favor, el año de este ensayo”—, contar la anécdota de la esposa de Bajtín secando el papel que le daban con el pescado en la feria para que Mijaíl pudiera seguir escribiendo o aquella de los traslados —un migrante Bajtín, por eso escribe tanta diversidad de ideas— en la Rusia estalinista, con el frío y la estepa delante suyo casi siempre. No lo narraba para que sufriéramos con él, sino pensando en la empatía como concepto central en el entendimiento del arte novelesco —nunca el otro para mí, siempre yo para el otro, su antropología filosófica—. La novela es porque hay empatía que trasciende la escritura y me convoca en su lectura. Eso lleva a una exploración de la teoría, de qué y cómo conocer con Bajtín. La cátedra dirigida por Pampa se funda con esa empatía, toda una generosidad de su parte para “salir del turismo intelectual” de las clases de dictado, como les decía con ironía. Fíjense cómo le da un lugar a nuestro trabajo crítico, apoyada en Julia Kristeva, lectora “insu-misa” de Bajtín antes que todos nosotros supiéramos que existía, tras la cortina de hierro, sus *pogroms* y sus supervivencias:

La novela polifónica moderna que incorpora la tradición menipea no es la novela realista (la novela de la burguesía del XIX), como no lo había sido la de Rabelais, Swift o La Fontaine y por ello necesita ser estudiada con un modelo analítico que responda a otra lógica de *engendramiento* (que Kristeva insinúa dentro de las matemáticas y teoría de conjuntos) y es una de las tareas que debe abordar la semiótica. Tarea que parecería desbordar el solo universo del discurso literario, pues, en au-

daz hipótesis de Kristeva, “el dialogismo, más que el binarismo, sería quizás la base de la estructura intelectual de nuestra época” (p. 225) y, por su magnitud, aspira a convertirse en una nueva ciencia crítica del texto, como escenario productivo de todo isomorfismo estético y político, histórico y cultural (Arán, s/f., s/p.).

Si Kristeva asume el dialogismo como la tarea intelectual, su programa de investigación no podría ser otra cosa que el soporte de la lectura crítica de la novela. Leo esta cita, donde no habla de Bajtín, y la veo en sus clases, cuando con el estudiantado, Alicia Vaggione y los equipos que van rotando en la cátedra abrimos a Bajtín y leímos a Pampa. Es indetectable el gesto transmitido, lo hacemos, lo repetimos, señalamos las nociones y nos dejamos llevar por una otra teoría literaria posible, en la cual nada queda afuera porque todo es eco —nunca renunciamiento ni silencio— que aprendemos a leer y a evocar.

En su entrada “Arte/artista” del *Nuevo diccionario de la teoría de Bajtín*, otro libro colectivo de convite y comunidad, dice:

Bajtín propone superar la situación del artista y del hombre escindidos mediante el planteo del sujeto como “unidad responsable”, es decir, el sujeto que a cada acto de la vida lo inviste del carácter único e irrepetible de acontecimiento en el ser del arte, sin pérdida del contexto único y real en el que vive ese sujeto: “Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida” (1982: 11). (2006, p. 23)

Hablamos de “Arte y responsabilidad” en *Estética de la creación verbal*. Está citando este texto tan emblemático de Bajtín, que nos guía tanto en la vicisitud de la investigación como de la enseñanza, ineludible recordatorio de que, ante todo, la literatura es arte y es respuesta.

La maestra da sus clases tranquilas, con el pedido de disculpas si la cita literaria era emotiva o dura para los oídos sensibles. Ponía voz de lectora cuando elegía breves frases y luego preguntaba a quién habíamos escuchado a través suyo. ¿Quién habla acá, quién se oye detrás de estas palabras? El procedimiento, la indagación metódica, la anotación cuidadosa y el hacer de sus clases una larga conversación con Bajtín.

Dr. Ariel Gómez Ponce:

Yo diría, en relación con eso, que la primera cuestión tiene que ver con la noción de polifonía, que se encuentra vinculada más a la crítica literaria. Esa idea ya marca un punto clave respecto a lo que más se ha trabajado sobre Bajtín acá: su dimensión discursiva, más cercana a lo que él propone como una translingüística. Hablo de conceptos como la noción de enunciado, el género discursivo y la misma polifonía aplicada al estudio de la voz en la novela, entre otros. Todo eso ha sido, de algún modo, “expropiado” y adaptado para el estudio de la crítica cultural, aunque a veces de forma un tanto forzada. Incluso en los estudios lingüísticos y culturales estas nociones han sido simplificadas. Por ejemplo, la idea de género en Bajtín se ha reducido mucho. Hay un Bajtín que va más allá con otras discusiones que son propiamente culturales, como las que giran en torno al estudio de la cultura popular en la obra de Rabelais. De ahí también se ha simplificado bastante su

pensamiento: conceptos como el carnaval o los géneros cómicos-serios se han reducido a interpretaciones más superficiales.

Pero Bajtín está concibiendo una teoría muy robusta de la cultura, una que todavía no se ha explorado completamente. En los estudios culturales latinoamericanos se podrían distinguir varias líneas de interpretación. Los estudios culturales han tomado a Bajtín a partir de su enfoque en la cultura popular. Autores como Jesús Martín-Barbero, Omar Rincón o Beatriz Sarlo, por ejemplo, han desarrollado lecturas que conectan la idea del carnaval con el pueblo en revolución, en cambio o en resistencia. Sin embargo, insisto: hay un Bajtín más profundo, menos trabajado, que piensa en la cultura desde su capacidad de transformación histórica, en cómo la cultura popular funciona como una superficie sensible a los cambios abruptos. Lo que Bajtín ve en la transición de la Edad Media al Renacimiento es, esencialmente, el nacimiento de la modernidad. Lo observa en la cultura popular, en lo que hace el pueblo y en cómo la literatura recoge eso en un momento clave, cuando se empieza a gestar una época más democrática. Ese Bajtín, creo yo, es el que falta en los estudios culturales actuales. Aunque algunos indicios han trabajado esta idea, todavía queda mucho por explorar, como la importancia de las fiestas populares como espacios de cambio intenso. Todo eso, en gran medida, sigue pendiente.

Polifonía y dialogismo son dos cosas distintas para Bajtín. El dialogismo es casi una base epistemológica, un modo de entender la producción del conocimiento. Está presente en todo el pensamiento bajtiniano. En principio, cualquier investigación podría fundamentarse en una epistemología dialógica, algo que implica un sentido inacabado, inconcluso, un diálogo constante. Esto también incluye la memoria como cambio y permanencia, y al sujeto como interpelado por el otro. Por otro lado, la polifonía es una categoría más específica, teórica y analítica. Sirve para identificar la coexistencia de voces distintas en un discurso y, con ellas, las concepciones de mundos diferentes. Esto puede aplicarse a prácticamente cualquier objeto cultural: literatura, cine, videojuegos o incluso discursos que parecen más cerrados. Si uno los examina bien, siempre aparecen tensiones y contradicciones que son, en esencia, voces en conflicto.

Lo interesante de Bajtín es que su pensamiento nunca estuvo completamente acabado; trabajaba en borradores, dejando muchas ideas abiertas. Por eso no dio una fórmula cerrada

Figura 1. *Círculo de Bajtín*



Fuente: <https://www.literarysomnia.com/litary-somnia/circulo-de-bajtin/amp/>

sobre lo qué es la polifonía. Esto le exige al investigador profundizar y explorar mucho más, buscando los rasgos dominantes de la categoría. Pampa, por ejemplo, hablaba del “potencial heurístico” de Bajtín, esa capacidad de su pensamiento para generar hipótesis fértiles y aplicables en contextos muy diversos. Ahora bien, esa apertura también permite que se simplifique demasiado su obra, reduciéndola a manuales o fórmulas. Esto pasa, por ejemplo, con el cronotopo, que a menudo se presenta como una noción cerrada cuando, en realidad, Bajtín la pensó como algo mucho más complejo. Es una categoría que depende en gran medida de las decisiones del investigador, quien organiza las operaciones de sentido necesarias para aplicarla a un objeto específico. Esa subjetividad, esa libertad presente en las categorías bajtinianas, es precisamente lo que las hace tan ricas y actuales. Permiten trabajar con una enorme pluralidad de objetos sin traicionar el espíritu de Bajtín. Y creo que eso es lo que hace que su pensamiento siga siendo tan fértil hoy en día.

Dra. Candelaria de Olmos:

Creo que es fundamental estudiar a Bajtín en cualquier momento de la carrera de Letras. Cuanto antes, mejor. Cuando yo cursé la carrera leíamos a Bajtín en tercer año. Por entonces, en la escuela, Bajtín era un descubrimiento reciente cuyo estudio habían encarado algunas profes, entre ellas Beby Pinelle que era profe de Teoría Literaria, Susana Romano-Sued, que era profe de Estética y, muy especialmente, Pampa Arán que era profe de Metodología del Estudio Literario II. Pampa fue la que se dedicó más fuertemente al estudio minucioso de Bajtín, a tratar de desentrañarlo, de comprender su teoría de una manera cabal y completa. En su materia ella daba solo Bajtín. Estudiábamos Bajtín un año completo, porque entonces las materias eran anuales.

En Teoría Literaria ahora leemos “El problema de los géneros discursivos”, que es un texto fundamental de la teoría bajtiniana. Un texto muy orgánico, muy ordenadito que, aunque es de los años 50, recoge reflexiones tempranas de Bajtín y de su Círculo kantiano en torno a los géneros discursivos, al enunciado, a la noción de frontera y de evaluación social. En otros momentos hemos leído también “Arte y responsabilidad”, que es un texto muy cortito pero muy denso y que tiene el valor, además, de ser el primer texto publicado por Bajtín.

En alguna oportunidad leímos, además, la entrevista a la revista *Novy Mir*, donde Bajtín da cuenta de los problemas que, cree, aquejan a los estudios literarios de su tiempo, entre ellos, una cierta incapacidad para ponerse en el lugar del otro, mirar con los ojos del otro y ensayar eso que dio en llamar “exotopía”. Estos son todos artículos que están incluidos en *Estética de la creación verbal*. Muchas veces recuperamos fragmentos de “El problema del contenido, el material y la forma” —presente en *Teoría y estética de la novela*— y de *El método formal* —el libro de Pavel Medvedev— para explicarles a lxs estudiantes de primer año las críticas que Bajtín y su círculo realizaron al formalismo y el modo como eso abrió una concepción de literatura más próxima a la que está hoy en vigencia y que supone considerar los discursos literarios en relación con otros discursos y con otros fenómenos de la vida social y cultural.

Ese es uno de los grandes aportes de Bajtín: una cierta comprensión del diálogo que la literatura mantiene con su entorno y con otras formas discursivas a veces menores — como aquellas de la plaza pública que él estudió en su tesis doctoral que fue rechazada por el jurado que la evaluó y que es un libro precioso—. La literatura no es diferente de

otros discursos, no tiene privilegios, salvo el de oficiar de caja de resonancia de esos discursos otros y poseer un oído que la hace sensible a los murmullos, a las voces menos audibles del vasto rumor social. En este sentido, la postura de Bajtín sobre la literatura es una postura estética, pero también ética y política. A propósito de esto último, me parece que hay un costado de la teoría de Bajtín que debería interpelarnos ahora más que nunca. Las nociones de diálogo y dialogismo, cuyos alcances son lingüísticos, pero también epistemológicos, vienen a recordarnos que tanto hablar, como leer e investigar son prácticas que suponen siempre un encuentro con lxs otrxs que no necesariamente será un encuentro armonioso.

Otras nociones igualmente nodales de su pensamiento tienen una potencia nueva para nuestra contemporaneidad. Por ejemplo, la noción de responsabilidad. Bajtín nos recuerda algo que estaría bueno no perder de vista en momentos en que cualquiera puede dejar cualquier comentario en cualquier posteo de cualquier red social: que detrás de todo enunciado hay un sujeto hablante que es responsable de aquello que dice y aquello que dice puede ser respondido por otro enunciado producido por un oyente devenido, también él, un hablante responsable. Respuesta y responsabilidad —que tienen la misma raíz etimológica— van de la mano en la teoría bajtiniana. Agregaría también: la noción de frontera que en Bajtín es siempre no un lugar de separación y exclusión, sino muy por el contrario un espacio de mixtura, de contaminación, de encuentro con aquello que es diferente; la noción de exotopía que ya he mencionado y que nos hace saber que no podemos completar una mirada de nosotrxs mismxs si no es con la mirada ajena; la noción de evaluación social que viene a recordarnos que no hay individualidad posible, porque incluso nuestra conciencia está moldeada por la palabra ajena y es, en consecuencia, de naturaleza social.

Esta última noción —la de evaluación social— es clave en la propuesta bajtiniana. Solemos ocuparnos de ella en la cátedra Semiótica. Allí no leemos a Bajtín, pero sí a Valentín Voloshinov. Desde hace unos años, a la profe Ximena Triquell y a mí nos ha parecido oportuno considerar su teoría del signo ideológico como una propuesta contemporánea de la teoría del signo lingüístico de Ferdinand de Saussure y de la teoría del signo triádico de Charles Sanders Peirce. Solemos detenernos en algunos fragmentos de *Marxismo y filosofía del lenguaje* para introducir su proyecto de una ciencia de los signos —materiales, por definición— como una ciencia de las ideologías. Nos encanta decir esa frase tan conocida de Voloshinov, “el signo es la arena de la lucha de las clases sociales”, y de ahí pasar a esa otra afirmación, tan de la semiótica, según la cual en el uso del lenguaje verbal y no verbal libramos una disputa por la imposición de sentidos. En momentos donde los que hemos dado en llamar “discursos de odio” triunfan, en momentos en que lxs otrxs se han vuelto enemigxs reales o potenciales, me parece que el pensamiento de Bajtín es un pensamiento incómodo que nos obliga a revisar nuestras prácticas como investigadores, docentes, estudiantes y, en fin, ciudadanxs. Ahora que el algoritmo hace selecciones por nosotrxs, el monologismo puede ser más fuerte que la polifonía.

Dr. Claudio Fernando Díaz:

La primera cuestión es la mirada dialógica de Bajtín. En realidad es la base de muchos otros pensadores que nosotros tomamos en los estudios de música popular, la sociología y los estudios sociológicos del discurso, porque aquello que Bajtín planteaba sobre el concepto

de enunciado como un eslabón en la cadena del diálogo social está en la base del pensamiento de tipos como Foucault, por ejemplo. Si bien no lo mencionaba, toda la concepción que tenía Foucault en su etapa arqueológica de lo que son las formaciones discursivas y como entendía lo que era un enunciado, tiene claramente un aire de familia muy claro con las concepciones bajtinianas. Y, si nos vamos más adelante, donde encontramos referencias específicas es en el pensamiento de uno de los fundadores de la sociosemiótica, Eliseo Verón, que construye todo su planteo acerca de cómo concebir los discursos en relación con sus condiciones específicas de producción y teniendo en cuenta su gramática de reconocimiento. Ahí podemos ver cómo resuena esa idea bajtiniana, según la cual todo enunciado es respuesta a enunciados anteriores y, a su vez, prepara respuestas ulteriores.

Como esas son definiciones básicas que nosotros planteamos para estudiar la música popular, evidentemente esos aportes bajtinianos están presentes en nuestra manera de concebir estos estudios. Y les digo algo más, hay otra mirada que viene de los estudios culturales, como el caso de Raymond Williams específicamente, quien se plantea la necesidad de repensar aquellos viejos conceptos marxistas, como el de ideología, para construir su idea de cultura. Una de las cosas que cuestiona es la manera de entender, por parte del marxismo, al lenguaje y la conexión del lenguaje con el mundo y recurre justamente a Voloshinov y aquel famoso libro sobre el lenguaje que tiene claramente una impronta bajtiniana. Entonces cuando Williams piensa en la cultura como esta especie de arena de lucha por la construcción de la hegemonía, en realidad está resonando allí aquella expresión de Voloshinov del lenguaje como “la arena de la lucha de clases”. Cuando Voloshinov decía que entre los conceptos de ideología y lenguaje se debe colocar un signo igual, porque donde hay lenguaje hay ideología, está resonando esta mirada bajtiniana.

Entonces, si pensamos específicamente en los estudios sobre música popular, yo invertiría la pregunta para plantear que, en realidad, no hay manera de mirar la música popular si no es desde una concepción dialógica, más allá del concepto teórico a partir del cual uno construye las relaciones entre enunciados. Por ejemplo, una discusión que es muy activa siempre en los estudios sobre música popular es la discusión sobre los géneros. Hay grandes debates sobre esto, desde perspectivas muy estructuralistas hasta las más esencialistas, que intentan construir un conjunto de rasgos sonoros que son los que definen de un modo unívoco los límites de un género, o miradas extremadamente constructivistas que plantean aproximadamente que un género musical es aquello que los cultores definen como género, como si no hubiera rasgos musicales. Estas son posiciones extremas.

Muchas posiciones tienen un piso en común y ese piso es aquel viejo texto de Bajtín sobre las culturas populares en la Edad Media, ubicado en la introducción del libro sobre Rabelais. Siempre que hablamos de la noción de lo popular, específicamente de la música popular, siempre hay una referencia que de alguna manera habla de las posiciones subalternas de algunos grupos en las relaciones de poder y eso era lo que Bajtín marcaba por supuesto. Él estudiaba un fenómeno específico que era la cultura popular en la Edad Media y sus vinculaciones con el carnaval y, si bien uno no puede hacer transposiciones automáticas a los textos, la forma como él lo estudiaba era muy interesante. A mi siempre me gustó eso de Bajtín, por ahí no sé si citar permanentemente sus textos o sus conceptos sin tratar de pensar como él pensaba y eso está muy presente en nuestros estudios.

Veamos ejemplos donde se puede observar el dialogismo en la música popular. Ya que estamos mencionando el *trap*, un género que emerge en una escena musical completamente globalizada, encontramos muchos elementos que provienen de la cultura del

hiphop de Estados Unidos y del reguetón, con toda su representación puertorriqueña, incluso en el uso del lenguaje y la retórica. Es decir, el *trap* se nutre de múltiples influencias. Como género musical, es producto de una serie de hibridaciones y diálogos entre culturas musicales y literarias, entre otras, que son históricas y diferentes y se remontan a 30 o 40 años atrás. En el caso de su adaptación en Argentina, vemos que algunos traperos, como Trueno o Yami Safdie, construyen marcas de identidad local dentro de esta música global que circula por plataformas mundiales. Ellos generan un diálogo muy productivo, creativo y fecundo con otras tradiciones de la música popular local, como el folclore o el tango. Específicamente en relación con el primero, hay varios traperos que samplean incluso fragmentos de canciones folclóricas y las introducen en sus propias producciones. Así como Trueno y su tema tan famoso *Tierra Zanta*, donde no solo incorpora una serie de elementos rítmicos o melódicos propios del folclore argentino rioplatense o del candombe, sino que también incorpora la voz de un folclorista famoso, como es el caso de Víctor Heredia. Asimismo Yami Safdie, que también tiene temas que recurren a elementos de la música folclórica y que trabaja con Gustavo Santaolalla, justamente uno de los músicos que hizo un nexo muy profundo entre el rock y el folclore en etapas anteriores de la música popular. O sea, ejemplos que demuestran que si hay algún lugar desde donde opera el dialogismo y es posible observar el funcionamiento de la cultura, es justamente en campo de los estudios sobre música popular.

Entre libros y teoría: la influencia de Pampa Arán en los estudios críticos del discurso

Dr. Claudio Díaz:

Pampa no solo introdujo y trabajó mucho el pensamiento de Bajtin, sino que también tuvo que ver con la introducción de otro pensador que se encuentra un poco olvidado, pero que es muy importante en los estudios sobre música popular o sobre la cultura en general que es Iuri Lotman, muy reconocido por su libro *La semiótica de la cultura*. Pampa fue una de sus impulsoras de la lectura de este autor y me parece que si uno hace un cruce teórico entre la línea que viene de la semiótica de la cultura y la que viene desde la sociología, tenemos un conjunto de herramientas para pensar justamente estos mecanismos de producción de hegemonía así como de resistencia.

Un concepto de Lotman que resulta muy interesante para pensar estas cuestiones es la noción de frontera, que Pampa trabajaba mucho. Si tomamos la categoría de hegemonía que proviene de Antonio Gramsci y de los estudios culturales, podemos vincularla con esta categoría de Lotman. Para este último, los procesos de producción de hegemonía generan dos espacios dentro de una semiosfera: un centro y una periferia. El centro es el lugar donde funcionan con mayor fuerza los significados de valor que se vuelven hegemónicos, los cuales —como decía Raymond Williams— son constantemente desafiados. Lotman aporta que estos desafíos ocurren precisamente porque existe una periferia, la cual construye una zona de frontera con otras áreas de la semiosfera o incluso con otras

Figura 2. *Primer Diccionario Léxico de la Teoría de Mijaíl M. Bajtín*

Fuente: Cortesía de la profesora Candelaria de Olmos

semiosferas. Es en estas fronteras donde se producen significados y valores que pueden desafiar aquellos establecidos en el centro.

Si cruzamos este pensamiento semiótico con el enfoque social de Williams —y me parece que por ahí iba la cabeza de Pampa—, desde una perspectiva sociológica podemos asociar ese centro y esas periferias con los sectores sociales dominantes y subalternos. Justamente en estas zonas de frontera, ya sea con otras semiosferas o con formas de subalternidad, es donde los sectores subalternos producen significados y valores que pueden ser resistentes y modificar los valores hegemónicos del centro de la semiosfera. Aclaro que este cruce entre autores es algo improvisado, pero ambos comparten una lógica de pensamiento que nos permite entender cómo operan estas categorías. Además de pensar e investigar sobre estos autores, Pampa dirigió muchos proyectos, como el *Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*, que han sido muy influyentes. Este diccionario logró sistematizar el pensamiento de Bajtín, que, como el de tantos otros grandes pensadores, suele estar bastante disperso. Ese trabajo de sistematización fue enorme y contó con la colaboración de varios profesores de la facultad.

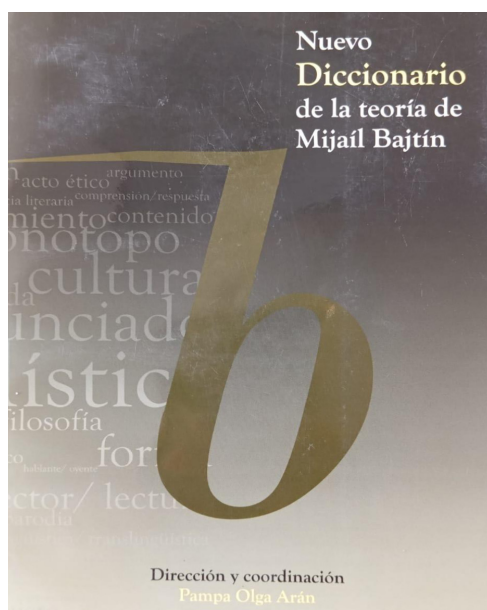
Dra. Candelaria de Olmos:

Con Pampa hicimos dos diccionarios de Bajtín que fueron dos proyectos sumamente ambiciosos, como los que ella solía proponerse y proponer a las personas que tuvimos la suerte de trabajar y aprender a su lado. El primer diccionario fue publicado en 1996 por la Dirección General de Publicaciones de la UNC. Como digo, era un libro ambicioso, pero también perezoso. Es paradójico, porque trabajando con Pampa no había pereza posible

y porque el proyecto nos insumió mucho esfuerzo y mucho tiempo. Sin embargo, los resultados fueron los de un libro perezoso porque recogía una colección de citas que hicimos tras hacer un barrido por la bibliografía de Bajtín: toda aquella que Pampa había logrado reunir en tiempos en que el correo electrónico, Google y los archivos en formato pdf eran más bien del orden de la ciencia ficción. Ese primer diccionario tenía un total de sesenta entradas. Cada entrada reunía un conjunto de fragmentos más y menos extensos de la obra de Bajtín que nos parecían cruciales para entender el concepto en cuestión. De ese primer diccionario comandado por Pampa participamos Mariela Cagnolo, Anabela Flores, Silvia Barrei, María del Carmen Marengo y yo. Hay que advertir que Mariela y yo éramos estudiantes. Pampa trabajaba con lxs estudiantes con un nivel de horizontalidad que, si bien siempre ha sido habitual en la Escuela de Letras, llevaba a extremos inusuales. Hace poco encontré una notita que ella me escribió cuando estábamos preparando otro libro —*La estilística de la novela en Mijaíl M. Bajtín* que publicamos en 1998 con Narvaja Editor—. Entonces, yo también era estudiante. En esa notita me decía: “tratá de unificar el aspecto formal del que habíamos hablado, mientras tanto yo voy a pulir mi trabajo ... siguiendo también tus observaciones”. Pampa tenía la humildad y la generosidad de lxs grandes, como suele decirse.

No sé si a Pampa le gustaría mucho que recuerde ese primer diccionario. Al poco tiempo ella advirtió con horror que lo que habíamos hecho rozaba la ilegalidad porque, después de todo, reproducíamos fragmentos enteros —aunque siempre usando comillas y referenciándolos debidamente— sobre los cuales había derechos de autor y de traduc-

Figura 3. Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín



Fuente: Cortesía de la profesora Candelaria de Olmos

ción. Ese diccionario circuló mucho, pero después permaneció en las sombras, un poco voluntariamente. Para mí no dejó de ser nunca un motivo de orgullo: muchxs estudiantes, investigadores y docentes nos servíamos de él porque no dejaba de ser una gran sistematización del pensamiento bajtiniano, como fichas fragmentarias que abrían e invitaban a completar lecturas. En lo personal era, además, el primer libro en el que yo participaba

como “autora” lo cual me hacía sentir muy contenta y muy importante. Para Pampa, que era muy obstinada, quedó la deuda de hacer un diccionario “en serio”, “de verdad”, donde lxs participantes redactáramos cada entrada en lugar de andar copiándolas de Bajtín, donde pudiéramos introducir reflexiones nuestras y nueva bibliografía que ya circulaba porque había cada vez más y porque —ahora sí, Internet mediante— algunos textos eran un poco más accesibles. *El Nuevo Diccionario léxico de la teoría de Mijaíl Bajtín* apareció diez años más tarde que el primero (en 2006) por Ferreyra Editor.

El título admitía la existencia del viejo, el inconfesable, pero trataba de superarlo con creces. De ese diccionario participamos un equipo estable de cuatro personas: Lucas Berrone, Néstor Aguilera, Flavio Lo Presti y yo. Además, se sumaron colaboradores invitadxs, cuya participación fue imprescindible para que este nuevo diccionario tuviera la calidad y la envergadura que finalmente tuvo: Soledad Boero, Adriana Boria, Cristian Cardoso, Analía Gerbaudo, Suny Gómez, Cecilia Pacella, Susana Romano-Sued y Alicia Vaggione escribieron entradas muy buenas y muy completas sobre temas de su interés. Así que fue un trabajo colectivo tal y como le gustaba a Pampa, con mucha gente joven —eso también le gustaba: decía que se aprovechaba de las mentes jóvenes porque le permitían seguir pensando cosas nuevas—. Fue también un trabajo descomunal porque, como digo, ahora había más bibliografía sobre Bajtín y Pampa era de esas investigadoras puntillosas, dadas a las búsquedas exhaustivas. Además, hay que decir que algunas personas del equipo estábamos con otros proyectos: algunos habían empezado a recorrer caminos diferentes del académico; yo, personalmente, me recuerdo escribiendo la entrada sobre enunciado con mi hija bebida sobre las rodillas. Pampa renegó bastante con todos nosotrxs.

A mi juicio, el *Nuevo Diccionario...* sigue siendo un trabajo excelente sobre la teoría de Bajtín. Tiene cincuenta y cinco entradas muy homogéneas —porque acordamos criterios de redacción y estructuración de cada una e hicimos un tremendo trabajo de corrección—. Son textos muy didácticos, muy esclarecedores. Uso algunos de ellos para enseñar Análisis del Discurso en la Escuela de Archivología y creo que es un insumo buenísimo para introducir a la lectura de Bajtín o acompañarla en aquellas zonas de su pensamiento que son más complejas y en otras que no lo son tanto. Además, como en el otro diccionario, nos tomamos el trabajo de hacer reenvíos entre las entradas, como *links* que permiten advertir la coherencia del pensamiento bajtiniano, que es un pensamiento muy abarcador, pero, al mismo tiempo, muy compacto.

Lamentablemente el *Nuevo diccionario...* está agotado desde hace años. Una vez le dije a Pampa que deberíamos reditarlo. ¿Qué pudo responderme la incansable Pampa? Que habría que ver, porque había mucha bibliografía nueva y que algunas entradas debían volver a escribirse y que, en fin, esa reedición debería ser una reedición ampliada y revisada. Desde luego, mi idea no prosperó y la de ella tampoco. Sería buenísimo poder encarar un proyecto similar, que dé cuenta de la vigencia del pensamiento de Bajtín, de su potencia “heurística” como le gustaba decir a Pampa y, como sugieren ustedes, que sea la oportunidad de vincularlo con una nueva agenda de problemas que son los de nuestra contemporaneidad.

Dr. Ariel Gómez Ponce:

El libro *Fredric Jameson, una poética de las formas sociales* nació más como un deseo que compartíamos con Pampa de profundizar en algunas cuestiones. Ella me fue guiando

hacia los autores que terminé leyendo. Algunos de los que admiro surgieron de búsquedas propias, como Kristeva, por ejemplo, o el mismo Bajtín. Pero el trabajo con Pampa y el diálogo de tantos años con ella terminaron profundizando esos pensamientos y llevándome hacia otras reflexiones. En algún momento, medio de casualidad, Pampa me dijo por primera vez, cuando estábamos armando el proyecto para presentarme en Conicet: «Bueno, después, porque ya estamos cerrando, pero fijate porque capaz

Figura 4. *Una poética de las formas sociales. Claves conceptuales*



Nota: Libro recopilado por Pampa Arán y Ariel Gómez Ponce

Fuente: https://www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana-cm/libro_detalle_resultado.php?id_libro=2111&campo=cm&texto=15

que deberías empezar a leer a Jameson. Te va a servir; es un autor que te va a interesar porque tiene mucho de bajtiniano. Trabaja cine, televisión y tiene una crítica interesante sobre los géneros”. Yo, ansioso como siempre, salí de su casa, me fui directo a una librería y compré un libro de Jameson. Presenté el proyecto en el Conicet, el proyecto recibió buenos comentarios y uno de los evaluadores escribió: “Muy interesante la propuesta; sería bueno que lea a Fredric Jameson, porque podría aportar mucho”. Esa coincidencia, que dos personas vieran lo mismo y sugirieran leer a Jameson, fue una señal para mí. Y efectivamente, lo que le faltaba a mis investigaciones era esa crítica que el autor aporta.

Jameson es como un Bajtín más actualizado, más marxista —porque Bajtín, aunque lo roza, nunca fue claramente marxista—. Es un autor que aborda productos de la cultura de masas con la misma seriedad que dedica a obras clásicas como las de Marcel Proust o William Shakespeare. Así empecé a leerlo de a poco (un libro) y terminé sumergiéndome en toda su bibliografía. Ese recorrido nos llevó, junto con Pampa, a retomar diálogos sobre Jameson. Entonces surgió la idea: viendo la complejidad de su pensamiento, decidimos hacer una compilación que acercara a un público más amplio algunas de sus categorías conceptuales centrales. Invitamos a varios de los que considerábamos grandes estudiosos

de Jameson: Eduardo Grüner, Atilio Borón, Mirta Antonelli y algunos especialistas internacionales. Cada uno aportó reflexiones valiosas. Para nuestra sorpresa, esa compilación quedó muy bien. Y lo mejor de todo: Jameson mismo la prologó. Yo ya tenía contacto con él porque había traducido algunos de sus textos antes, así que le mandé la compilación y le pedí si podía escribir unas palabras. Él ofreció hacer el prólogo completo. Escribió un prólogo bellissimo, titulado “Sobre la crítica dialéctica”. Allí reafirma su postura sobre la dialéctica como un pensamiento dominante y señala que sus categorías centrales —la de posmodernidad y la de capitalismo tardío— siguen más vigentes que nunca.

En ese momento estábamos en plena pandemia y había mucho debate sobre si el capitalismo iba a terminar. Jameson, en su prólogo, decía algo así como: “Calma, no está pasando nada; lo que puede suceder es que se profundice lo que ya está”. Y efectivamente, fue así.

Jameson me parece un pensador fascinante, un gran bajtiniano. Su epistemología contiene muchas de las ideas centrales de Bajtín, pero llevadas a otro nivel. Ese libro tuvo una gran recepción y siguió un poco la tradición de la Pampa. Para mí, ella era una gran traductora teórica, alguien que le dedicaba mucho tiempo a la lectura y a la interpretación de teorías complejas para acercarlas a un público más amplio, principalmente a sus estudiantes. La Pampa era, sobre todo, una gran maestra. Siempre estaba armando herramientas, “masticando” teorías, para que sus alumnos pudieran entenderlas. Ese libro, de algún modo, continúa esa tradición suya de traducir ideas complejas y hacerlas accesibles.

Dra. Susana Gómez:

Puedo reconocer que no es menor el intercambio que Pampa ha realizado con investigadores latinoamericanos desde que decide ocuparse de Bajtín casi con exclusividad a fines de los años 80, mientras seguía pensando en Lotman, en las semióticas, en la literatura argentina —su campo de actuación crítica que sostuvo siempre sus teorías—. La publicación de trabajos en ese entonces era mucho más lenta que ahora, con envíos en papel y en disquetes —ya en los 90— o en publicaciones de separatas de revistas o de libros. Los congresos “internacionales” eran escasos también y no había fondos para asistir, ni ayudas. Es importante comentar esto porque la historia intelectual está sostenida por las prácticas y por los modos de hacer —ese concepto tan querido de Michel de Certeau—. Tal proceso, a veces producto de azares y otras de cuentas sacadas con monedas por la ausencia de subsidios, van definiendo las posibilidades concretas de actuación sobre las teorías, aunque Pampa quiso siempre hacerlas pasar por el tamiz de la enseñanza para finalmente investigarlas y darlas a conocer con el respaldo incesante de las conversaciones en sus grupos y equipos.

Viví ese proceso con Pampa, minucioso, cálido, pero inquietante, ya que nada se podía dar por sentado y siempre era posible dibujar de nuevo la línea del pensar posible: “Llévalo más allá, Suny, fijate qué podés ver en otra vinculación”, era una frase muy común en nuestras reuniones de cátedra. Discutíamos la clase entera antes, en el horario de consulta al que no iba nadie. Tiempos de concentración absoluta en un detalle, en una cita, en una respuesta de algún estudiante que nos ofrecía la excusa inesperada para seguir discutiendo cómo leer a Bajtín, un teórico traducido en versiones farragosas, densas por su fraseología, que Pampa lograba explicitar en dos palabras levantando la vista del libro, con el estudiante apurándose a buscar la fotocopia para anotar la cita. Si bien no puedo extrapolar este comentario a un ámbito mayor, sí puedo reconocer en sus publicaciones y trabajos

en congresos —le gustó mucho viajar cuando pudo hacerlo más frecuentemente— esa misma frase como implícita en sus movimientos teóricos: expandir la zona de actuación de las nociones, llevarla a otro lugar, para definir —puesta a prueba no siempre exitosa— su potencia en relación a alguna otra cosa, o en discusiones con otros, tan fructíferas.

La cronotopía fue su preocupación más radical. Logra generar un ofrecimiento al llevar la noción a la vida, a la plaza pública, al mandato familiar en las obras sobre la dictadura —allí donde pensábamos una literatura sin afectos y sin salvación—. Con ello, aprendimos a recuperar ese largo ensayo de Bajtín con una visión más cercana respecto de las literaturas lejanas de la cultura letrada latinoamericana que usaban a este autor para su investigación. Y siempre señalaba los pormenores de cada ensayo: este es un estudio, que pone a prueba y deja abierto, sin resolverse según estándares científicos de la época; “esta cronotopía se está viviendo, chicos”, señalando de qué manera nuestra vida se entevera, noción del campo y de su época de maestra rural, con cronotopías que la cultura ha construido en largos siglos. El cronotopo de la encrucijada de caminos, su favorito, tan canónico en la literatura argentina desde el siglo XIX. El libro *Interpelaciones* contiene su ensayo sobre las cronotopías en la novela de la posdictadura, de lectura necesaria en esa tarea por la memoria del horror, que no cesa. Merece un rescate para que pueda ser leído por las nuevas generaciones. Creo que ese es el aporte central, porque lo puso en relación a la contemporaneidad y supo difundirlo en revistas latinoamericanas y en los congresos sobre Bajtín a los que asistió invitada.

Además, pudo trabajar con profundidad los aportes bajtínianos a la literatura fantástica, especialmente de la década del 40 y 50 en Argentina, época que coincide con la recuperación de Bajtín como intelectual en la Unión Soviética, cuando se recogen sus borradores de lo central de su teoría en relación a los géneros discursivos. Pampa explora esas posibilidades de observar esta literatura, considerando ante todo que es la época la que habla a través del género fantástico, en una oportunidad dialógica que favorece comprender “el rumor” de los tiempos en los discursos sociales y en las voces que cruzan la frontera del texto —concepto este que también era de su especial atención—, ingresando en el procedimiento narrativo del fantástico, una forma más de comprender que es el ejercicio narrativo una manera de hacer escuchar la voz del autor y, con ello, de lo social. Más allá de eso, el impacto de los trabajos de Pampa redundaba en una manera de observar la literatura y en la elección de Bajtín como cabecera de numerosos trabajos de tesis doctorales y de semiótica, que siguen la estela de sus enseñanzas sobre cómo actuar en la teoría y con ella y propician la llegada de sus conceptos a espacios muy disímiles como la crítica cultural, los estudios semióticos de las formas nuevas de cultura en este siglo, en una visión peculiar que permite tomar la novela como corpus de discursividades que resuenan, como en la vida, cuando salimos a la calle o abrimos una ventana y entra todo lo que se dice afuera. Abrir las obras y los fenómenos culturales a partir de la mirada de Bajtín es su legado más fructífero. Se la puede citar de “La herencia de Bajtín” cuando dice:

Por eso, agradezco a amigos y amigas investigadores su colaboración generosa para esta publicación y el diálogo sostenido en múltiples ocasiones, a instituciones universitarias de mi ciudad, de mi país y de otros países latinoamericanos (Chile, Uruguay, Brasil, México), que me brindaron un espacio hospitalario para leer o publicar mis trabajos y, como siempre, a los muchos alumnos que me ayudaron a hacer del aula ese lugar de creación intelectual por la palabra semipropia y semiajena como decía Bajtín. (Arán, s/f., p. 14)

Hablar de y desde Pampa: un diálogo que jamás se cierra

Dra. Candelaria de Olmos:

Ella había estudiado en Rosario. Se jactaba de haber estudiado con Noé Jitrik, con Adolfo Prieto. Se jactaba también de haber sido docente de todos los niveles: desde maestra rural hasta profesora de nivel medio y de la universidad. La docencia era su vocación. Sus primeras tentativas en la Facu fueron por el lado de la literatura argentina que le fascinaba. Ciertas circunstancias la corrieron de ese lugar y la fueron empujando hacia la metodología del estudio de la literatura. Ya una vez en ese ámbito, tal vez Bajtín fue para ella un antes y un después. Silvia Barei me recuerda que en la universidad de la posdictadura (de los 80) no había equipos de investigación ni financiamiento ni Secyt y que recién empezaban a armarse los concursos docentes. En ese contexto, los grupos de investigación eran grupos de estudio espontáneos, de profes voluntariosxs e inquietxs. Pampa era de esas. Silvia me recuerda también que todo lo que tenían por entonces de Bajtín eran las traducciones de la *Semiótica* de Julia Kristeva y las que había traído la profe Susana Romano-Sued de Alemania. Ella y Beby Pinelle, como ya dije, introdujeron de alguna manera a Bajtín en la Escuela de Letras al cabo de años de mucho estructuralismo —que es una propuesta “tranquilizadora”, como solía decir Adriana Boria, y, desde luego, menos riesgosa para los años de la dictadura—. Pero después fue Pampa la gran militante de Bajtín. En 1993, se hizo en México un gran congreso sobre Bajtín. Pampa fue y desde allá trajo muchísima bibliografía en inglés. Hay que pensar que en ese entonces la única posibilidad de acceder a ciertos textos, era viajando, moviéndose.

Paréntesis: un viaje también podía ser el fin de un proyecto. Cuando se fue a Costa Rica por dos años, Tere Mozejko, que —como ustedes saben— era la profe de Semiótica y de Literatura Hispanoamericana I, tuvo que abandonar la dirección de la tesis doctoral de Pampa: ¿cómo dirigir una tesis a la distancia sin correo electrónico ni Whatsapp ni reuniones por Meet? Pampa se doctoró después con una tesis sobre el fantástico, un trabajo que aún hoy se consulta. La dirigió Jorge Torres Roggero que era profesor de Literatura Argentina I y II. Fin del paréntesis: de ese viaje a México, Pampa trajo también las traducciones que había hecho Desiderio Navarro de Bajtín para Casa de las Américas. Y con esa valija llena de libros arrancó a estudiar Bajtín y, sobre todo, a pensar una metodología desde Bajtín, cosa que era muy desafiante porque Bajtín no ofrece un método de investigación: hay que construirlo. Que el método se construye era una idea con la que Pampa insistía y aguijoneaba permanentemente a sus estudiantes. Todavía recuerdo la felicidad que me produjo darme cuenta de que eso era posible, una tarde, en el box 4 del Pabellón Francia, mientras probábamos cómo leer *La invención de Morel*, de Bioy Casares con algunas categorías de Bajtín. Fue muy estimulante.

Mientras hacíamos esas pruebas un poco lúdicas empezaron a surgir lecturas e hipótesis super interesantes que después plasmamos en ese libro que ya mencioné, *La estilística de la novela...* Pampa llevó después a un nivel de sofisticación y de profundidad asombrosos ese tipo de lecturas con y desde Bajtín. Su trabajo sobre el cronotopo en la novela de la posdictadura que está incluido en un libro titulado *Interpelaciones* (2010) es de una agudeza y de una creatividad realmente increíbles. No sé si alguien

Figura 5. *Presentación de Estilística de la Novela*

Fuente: Cortesía de la profesora Candelaria de Olmos

más ha sabido, ha podido, hacer tan rentable, tan aprovechable una categoría tan compleja como la del cronotopo. Sin duda, Pampa es la persona que mejor ha comprendido y abrazado el pensamiento bajtiniano, abrazado en el sentido de emplearlo no solo para construir metodología, como ya dije, sino también para estar en el mundo. Con una ventaja: abrazar el pensamiento bajtiniano no le impidió hacer otras exploraciones, hacer otras lecturas, hacer otras búsquedas, hacer otras aproximaciones que le permitieran investigar y enseñar a investigar en literatura. La literatura era otra de sus grandes pasiones: nunca se olvidaba de ella. Sus corpus eran siempre literarios.

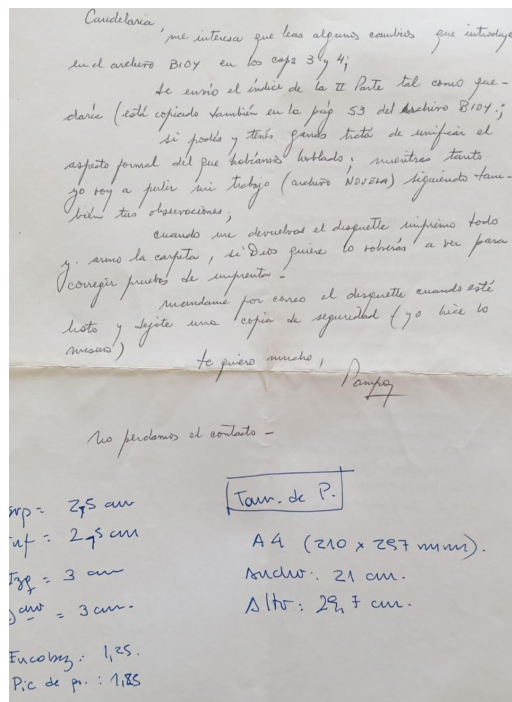
Me parece que el área de estudios críticos del discurso de nuestra escuela y los estudios críticos del discurso en el país le deben mucho a esa apertura que Pampa ensayó a partir de Bajtín y que ha sido reconocida por sus colegas de acá y de otras universidades nacionales. En su trayectoria como alumna y docente ¿de qué manera la influencia de Pampa sigue presente en su trabajo diario en la Facultad? Siempre digo que Pampa y Bajtín decidieron mi permanencia en Letras. Hasta entonces mi cursada había sido constante, pero con muchas dudas. Fue entrar a tercer año y a Bajtín de la mano de Pampa y decidir que Letras era mi lugar. También porque Pampa me ayudó a construir ese lugar, a pensar y a trabajar de una cierta manera. Ella me dirigió muy amorosamente dos tesis y me codirigió una tercera: en la primera, sobre Juan José Saer, usé a Bajtín —todavía tengo las notas de Pampa al margen de mis borradores—. Con la segunda la hice renegar muchísimo y con la tercera se armó de paciencia para acompañarme en la lectura de un escritor que a ella no le gustaba. Igual, siempre me decía: “Mi tío Artemio era amigo de Filloy, así que yo estuve en las rodillas de Filloy cuando era chiquita”. Ella tenía ese tipo de anécdotas.

Siendo yo todavía muy joven, me alentó a escribir mis primeras ponencias y a presentarlas en congresos internacionales y nacionales, me invitó a escribir libros con ella y —siempre digo— me enseñó cómo hay que guardar la tijera de podar para que no se oxide y no pierda el filo —no es una metáfora de nada: es una muestra de hasta qué grado llegaba nuestra amistad y el afecto que nos teníamos que era muy genuino y muy profundo—. La memoria de Pampa me atraviesa dentro y fuera de la facultad. Fue mi mentora, mi amiga y un poco mi madre. Yo ya no puedo pensar sin el Bajtín que ella me enseñó. Incluso cuando hago lecturas nuevas, hay un rumorcito bajtiniano que me acompaña como una música de fondo. Es como

una matriz desde la cual pienso, leo, enseño, investigo y hasta procuro transitar la vida.

En cuanto a la “influencia” de Pampa, de ella me ha quedado una cierta valoración de la minucia —aunque a eso también lo aprendí de Tere Mozejko—, del diálogo con el otrx y del trabajo colectivo. Me hubiera gustado que me contagiara dos cosas más: esa pasión incontenible que tenía por el aula y que no siempre me sale, y su humor. Incluso en momentos muy difíciles de su vida, Pampa era una persona extremadamente divertida, lo cual no le quitaba lo pendenciera, porque ella sabía que eso de la lucha por la imposición de sentidos demandaba “no tener pelos en la lengua”, como solía decir. Y realmente, no los tenía: sabía hacer uso de la palabra no solo para enseñar, sino también para defender aquello en lo que creía. Por ejemplo, la educación pública. Era una gran agonista y supo demostrarlo en algunos espacios de gestión que le tocó por suerte ocupar. “Siempre en cuerpos colegiados”, decía orgullosa, como rubricando su apuesta por la construcción de lo común y por el diálogo —bajtiniano, responsable— con lxs otrxs.

Figura 6.



Nota: Anotaciones de Pampa detrás del índice de *Estilística de la Novela*
 Fuente: Cortesía de la profesora Candelaria de Olmos

Dr. Claudio Díaz:

Al estar en la cátedra de Metodología Literaria, Pampa fue pionera, junto con otras profesoras, en destacar la importancia de la metodología en los estudios literarios. Ahí la conocí por primera vez. Yo cursé la carrera de Letras en plena dictadura y con el plan de estudios de 1978. Hace unos años hicimos una comparación del plan de estudios de la dictadura con las reformas que se hicieron en 1986 y en el 2002 para tratar de mostrar la base ideológica que había en ese plan de estudios. No era solamente, o no

Figura 7.



Nota: Foto tomada por Meriles, hijo de Pampa.
Fuente: Cortesía de la profesora Candelaria de Olmos.

lo era tanto, respecto de los contenidos de las materias, donde también por supuesto estaba, sino que era en cómo estaba concebido el plan: desde una mirada muy anticuada, diríamos así, de las humanidades, donde uno veía que había un listado de materias que se ocupaban de la literatura. Pero casi en toda la carrera no había, en primer lugar, una problematización teórica acerca de qué era este objeto que estamos estudiando y que llamábamos literatura. Y en segundo lugar, y lo más grave de todo, no había ninguna línea metodológica donde uno aprendiera. Claro, porque si vos vas a abordar un objeto de estudio, te hacés dos preguntas iniciales: ¿qué es este objeto de estudio que estoy abordando en términos teóricos? y ¿cuáles son los métodos con los que yo puedo abordar este objeto de estudio y que definen la especificidad de esta disciplina que supuestamente estudiamos, que son los estudios literarios? Bueno, todo eso en el plan 78 no estaba, brillaba por su ausencia. Entonces nosotros cursamos la carrera en la más absoluta ignorancia de cualquier discusión teórica y metodológica, incluso aclarando —es decir, las jóvenes generaciones saben esto— que todas las principales corrientes de pensamiento en relación a la literatura contemporáneas estaban excluidas o directamente prohibidas. O sea, no se podía estudiar el estructuralismo, no se podía estudiar el posestructuralismo, no se podía estudiar el psicoanálisis, no se podía estudiar la hermenéutica, todo estaba excluido del pensamiento.

Entonces, uno estudiaba literatura. Y en definitiva ¿qué estudiaba? Estudiaba historias de la literatura: historia de la literatura francesa, argentina, latinoamericana. Aunque, en esa época, ni siquiera se llamaba latinoamericana; se decía hispanoamericana. Bueno, muy bien. En ese desierto en el que estábamos —vamos a usar esa metáfora—, había un oasis. Ese oasis era un seminario de metodología que representaba el único acercamiento a la metodología que teníamos en toda la carrera. En ese seminario Pampa y Beby hicieron milagros con nosotros, porque, en medio de toda esa situación, nos plantaron la semilla de las preguntas: ¿para qué sirve la metodología? y ¿por qué necesitamos una metodología para estudiar el discurso literario? Pampa, junto con Beby y otro grupo de docentes, marcaron una diferencia enorme. Entre ellos, quiero destacar la importancia fundamental de figuras como Teresa Mozejko, quien más tarde tuvo a su cargo las cátedras de Semiótica y Literatura Latinoamericana, y también de Susana Ro-

mano. Fueron parte de un conjunto de profesores que, cuando se realizó la reforma del plan de estudios de 1986, presionaron para lograr cambios significativos con el apoyo de muchos estudiantes. Yo formé parte de esa comisión que hizo la propuesta de reforma, como representante de los estudiantes. Teresa Mozejko también estaba en la comisión y trabajamos codo a codo con todo ese grupo para introducir lo que, en ese momento, se convirtió en el área de Metodología del Estudio Literario. Esa línea luego evolucionó hasta convertirse, en el plan de 2002, en la actual área de Estudios Críticos del Discurso.

Destaco a Pampa, a Bevy Pinelle, a Teresa Mozejko, a Susana Romano, a Anabela Flores, a Mirta Antonelli y a varias camadas de profesores, porque hay algo que no sé si las generaciones jóvenes conocen: esta línea, este área de Estudios Críticos del Discurso es una particularidad de la Escuela de Letras que la diferencia de casi todas las carreras de Letras del resto del país. En el resto del país, por lo general, las carreras de Letras cuentan con un área de Estudios Clásicos y un área de Lingüística. Sin embargo, un área de Estudios Críticos del Discurso, centrado en el concepto del discurso y en las metodologías para abordar lo discursivo, es una particularidad de esta Escuela. Esa particularidad se la debemos a muchas personas, pero centralmente a la figura de Pampa, quien más tarde estuvo al frente de la cátedra de Metodología y formó generaciones de profesores en el aspecto metodológico.

Quiero destacar algo más: Pampa tenía una actitud vital de apoyo hacia los emprendimientos y esto lo vi especialmente en los años 90. Durante esa época, un grupo de profesores jóvenes y estudiantes de la Escuela de Letras creamos una revista llamada *Tramas para leer la literatura argentina*. Publicamos varios números, aunque luego no pudimos continuar por las dificultades económicas que enfrentábamos. Fue una experiencia hermosa, en la que participaron también docentes como Cande de Olmos y Sole Boero. En aquel tiempo, producir una revista era un desafío enorme porque todo se hacía en papel, de manera artesanal. Una de las personas que más nos apoyó desde el principio fue Pampa. No solo nos alentó y participó cada vez que la invitamos, sino que

Figura 8. Pampa recibiendo su doctorado honoris causa en Misiones



Fuente: https://www.instagram.com/boletinfhycs/p/C8FqKhQP_EO/?img_index=2

incluso presentó algunos de los números de la revista. Su relación con los estudiantes y los profesores jóvenes era muy cercana y afectuosa. Tengo un recuerdo maravilloso de su generosidad y compromiso. Pero hay más. Años después, tuve la oportunidad de compartir con ella la dirección de una tesis de doctorado que analizaba la poesía del rock en el contexto de la posdictadura. Este trabajo abordaba la música de artistas como Soda Stereo, Los Redondos y Calamaro, entre otros. La tesis fue escrita por Lucas Verone, un egresado de nuestra Facultad. Pampa no llegó a ver el trabajo terminado, pero yo sí, y tengo un enorme orgullo porque esa tesis hoy está publicada en Estados Unidos, con el auspicio y un prólogo de Pablo Villa. Recuerdo que, en el sepelio de Pampa, nos encontramos con Lucas. Él vino desde Santa Fe para despedirla y lamentaba profundamente que ella no hubiera podido ver publicada en inglés esa obra que tanto esfuerzo y dedicación le había implicado.

En definitiva, Pampa no solo marcó profundamente a esta Escuela, sino también a mí, de manera personal. Queremos ser como ella. ¿Saben quién es otra profesora de ese grupo que olvidé mencionar? Silvia Barei. Aunque no tuvo tanta presencia en la Escuela de Letras, formó parte de ese grupo y a mí me influenció muchísimo. Barei trabajó principalmente en Comunicación Social y en la Facultad de Lenguas, de la que llegó a ser

Figura 9. Reconocida por trabajar incansablemente



Fuente: <https://sociales.unc.edu.ar/content/adi-s-pampa-ar-n>

vicerectora. Fue parte de ese grupo que impulsó la semiótica y los estudios del discurso en Córdoba durante el período de la posdictadura, un grupo que me parece muy influyente. Sin embargo, ella centró su trabajo en la Facultad de Comunicación —que en ese entonces era la Escuela de Comunicación—, por lo que no tuvo la presencia continua en Letras que sí tuvo Pampa. Por eso quizás su nombre no sea tan conocido entre los estudiantes actuales. Pero para nosotros fue clave. De hecho, recuerdo un seminario donde

aprendimos a escribir con sentido crítico. Yo hice un trabajo sobre Juan Rulfo, usando mis primeros acercamientos a la semiótica, tratando de entender algo desde esa perspectiva. Por entonces, ya había terminado la dictadura y estábamos cerrando la carrera. El director de la Escuela en ese momento era el profesor Iber Verdugo, quien, junto con Teresa Mozejko, había sido cesanteado durante la dictadura y regresaba a sus funciones. Verdugo, al ver nuestra situación —porque no sabíamos cómo escribir una tesis—, llamó a Teresa para que dictara un seminario de semiótica y metodología para los que estábamos terminando la carrera.

Si uno revisa los anales de la Escuela, encontrará un conjunto de trabajos finales de aquellos años, probablemente entre 30 y 50, que están casi todos escritos desde la perspectiva de Greimas. Eso fue lo primero y único que aprendimos en ese momento, ya que nos habíamos perdido toda la etapa del estructuralismo. Fue este grupo de docentes el que trajo esas corrientes teóricas a nuestra Escuela. Además, Verdugo hizo grandes aportes. No sé si todavía se usan, pero él trajo sus conocimientos al publicar varios libros sobre el estudio y las estrategias del discurso. Uno de ellos, muy famoso, se centraba en el lenguaje poético. Hasta el día de hoy recurro a esos materiales cuando necesito analizar discursos poéticos, porque son extremadamente sistemáticos. La verdad es que la Escuela de Letras ha tenido gente muy grossa. Es un orgullo haber aprendido de ellos.

Dra. Susana Gómez:

Puedo comenzar narrando algo muy personal. Cuando aprobamos Metodología del Estudio Literario II junto a dos compañeras —entre ellas la Dra. Bibiana Eguía, testigo de mis dichos—, con el análisis de *Convalecencia* de Onetti leído desde la retórica genettiana, les prometí que nunca más haría tal cosa ni entraría en una cátedra como esa. Habíamos “sufrido” mucho el detallismo de Pampa como lectora de nuestros trabajos prácticos en un grupo muy grande para ella sola, sin Jefe de Trabajos Prácticos (JTP). A las promesas se las lleva el viento. Y lo que me sacudió los rulos fue conocer la teoría literaria por el grupo de Nilda Rinaldi de Pinelle, la Beby —casi en paralelo con el primer cambio de plan de estudios del 86—, que me albergó y me prestó papelitos, libros, me exigió más y me sumó a sus investigaciones. Pampa estaba por ahí, no era parte de mi transcurrir en Letras, jamás fui a su cátedra. Sin embargo, un día de 1998 me presenté al concurso de JTP y ahí estaba explicando mi tema, adonde había dicho que no iría, con un análisis de *El eclipse* de Monterroso, a partir del *Lector in Fabula* de Eco. Por eso pienso que si bien la influencia en mi carrera fue de otra gente —en la novela de la familia intelectual—, una vez que comencé a trabajar con Pampa aprendí otra manera de profundizar en la reflexión detenida de la teoría, que cobraba otra densidad en la lectura de literatura. Entonces se inicia otro recorrido, y me atrevo a decirlo, otra Pampa, atenta a todos y generosa en explicaciones complementarias, que pedía disculpas antes de leer fragmentos muy explícitos o densos de las obras que trabajamos, la literatura fantástica del grupo *Sur*. En esos momentos se debatía el cambio de plan de estudios al plan 2000 —luego 2002— y puedo estar presente en las discusiones del área que entonces se llamaba Semiótica y que pasó, luego de acuerdos, a llamarse Estudios Críticos del Discurso.

Creo que ese aporte de Pampa en la discusiones, al ingresar a Bajtín en ellas, hizo que la conversación cambiara de rumbo y se reorientara hacia ese grupo de profes amontona-

das en un box del Francia, hacia una prospectiva intelectual y pedagógica que viene cumpliendo en su enorme apertura académica. Fue álgida la discusión, no lo negaremos, y prefiero dejar la imagen de un altísimo nivel de argumentos teóricos, pedagógicos y sociales que derivaron en una apuesta innovadora en las carreras de Letras del país. Pampa solo era una de ellas en lo que percibí entonces como una comunidad fuerte de mujeres que, además, habían sobrevivido a la dictadura, habían colegiado en la universidad de las catacumbas y atravesado el largo exilio, sin dejar de leer, de escribir ni de enseñar. Pero no pude decir ni una sola palabra en ese rincón, empequeñecida por saber que los cambios venían rápido; quizás captando el fin de una época o quizás reconociendo que no tenía lugar más que la decisión de permanecer en ese sitio pequeño, cronotopizado por la búsqueda del futuro de las humanidades que debían vincularse a las ciencias sociales de manera más estrecha, como los amigos que se abrazan al encontrarse en la calle. Las ciencias sociales entraban en Letras de la mano de los discursos y la historia que ahora vivimos es esta, una historia que dio paso a una Pampa curiosa por los procesos culturales. Sus palabras hacían girar todo a partir de un solo argumento decisivo, para que lo social fuese parte de la literatura leída y gozada por los estudiantes de Letras.

En esos años Pampa y yo coordinamos un casi inexistente Seminario de investigación que consistía en consultas metodológicas para el trabajo final. Desde ese momento, el investigar literatura se descubre como un campo de estudios al que destinar tiempo. Las preguntas sobre cómo investigar, qué formulación hacer para una hipótesis “encerrada en una nube”, cómo construir un control epistemológico de nuestro propio investigar, son preguntas que hasta hoy guían lecturas y aprendizajes de muchos investigadores de carrera, tesis suyos y alumnos de cursos de metodología de varias provincias —Salta, Catamarca, entre ellas, donde más viajaba—, en el Doctorado en Semiótica, en el de Letras. Hoy sigo en esa línea, con el equipo de investigación Khora, para pensar epistemo-

Figura 10.



Nota: Esta selfie es del año pasado, en su cumpleaños, el 17 de octubre, en su casa.
Fuente: Cortesía de la profesora Susana Gómez

lógicamente cómo conocemos en literatura y en discursos, cómo trabajar con memorias literarias y teóricas. He dictado ya dos veces lo que fue “su” seminario en el Doctorado en Letras. Esta última ha culminado hoy mismo con un hijo del mismo árbol familiar, Ariel Gómez Ponce, con quien no pudimos evitar emocionarnos al recordar su enseñanza, mientras se nos escapaban frases de ella cada tanto en las clases. Mi materia, Teoría Y Metodología II, me tiene mirando de soslayo la puerta porque me da la sensación de que va aparecer con su sonrisa a decirme que siga, que me escucha. Es imposible hablar de Bajtin sin ella ahí, de alma presente en el aula. En su libro sobre el diseño de un proyecto de tesis, editado en Biblios hace pocos años, habla de la responsabilidad de investigar y de que no se puede renunciar a ella “como integrante de una Universidad Pública”. Esa ética bajtiniana es mi línea pintada, a la que siempre vuelvo desde que acompañé a Pampa en cátedras y equipos de investigación, en charlas de amigas: responsabilidad viene de respuesta, nunca para mí, siempre para el otro próximo.

Dr. Ariel Gomez Ponce:

Todo mi pensamiento ha sido acuñado por Pampa, así que es difícil marcar un momento específico. La verdad es que, a lo largo de los años, absorbí mucho de mis dos grandes maestras: Silvia Barei y la Pampa. De Silvia recibí una línea más culturológica y lotmaniana, mientras que de Pampa adquirí una línea mucho más discursiva y bajtiniana. Sin embargo, el regalo más valioso que me dio Pampa fue la capacidad de pensar críticamente. Ella no solo enseñaba a abordar los objetos de estudio, sino también a concebir el proceso de investigación como algo metódico. Insistía en formular premisas e hipótesis para cualquier problema que planteáramos y en analizar los objetos de manera sistemática, transformando inquietudes iniciales —a menudo expresiones de deseo— en preguntas científicas. Básicamente, lo que la Pampa me dio fue un método científico, algo invaluable en la carrera de un investigador. Uno puede leer mucho, incorporar conocimientos y teorías, pero no siempre sabe cómo manejarlas de forma fértil. Pampa te daba esa herramienta. Su sistematicidad, reconocida por todos los que pasaron por sus clases de Metodología en Letras, era admirable. Ella lograba ver más allá de la superficie, encontrar puntos de quiebre en discursos, películas o series. Esa capacidad de mirar lo que está en el trasfondo —los puntos de quiebre que resuenan detrás de los textos o imágenes— es algo que solo los verdaderos intelectuales pueden hacer.

Conocí a Pampa cuando tenía 19 años. En ese momento, ella ya no daba clases regularmente, pero me recomendaron asistir a un seminario que ofrecía en Villa María. Yo recién empezaba la carrera y había leído a Kristeva, que me llevó a Bajtín, aunque este último me parecía muy difícil para mi nivel de formación. Silvia me sugirió que asistiera al seminario de Pampa. Ahorré lo que pude, viajé y pasé dos días intensos en Villa María. Allí la vi por primera vez, enseñando Bajtín, y eso marcó el inicio de una relación académica y personal muy especial. Con el tiempo, empecé a acercarme más a ella. En los veranos, organizábamos seminarios en Córdoba sobre temas que no llegábamos a abordar durante el año. Fue ahí donde nuestra relación se volvió más sistemática, especialmente cuando trabajamos juntos en la edición de *La herencia de Bajtín*. Los viernes me iba a su casa con Bajtín bajo el brazo y un cuaderno. Pasábamos las mañanas estudiando, con café de por medio, mientras ella me explicaba cómo leer a Bajtín, completa-

do siempre con referencias a Kant, el formalismo ruso y la filosofía. Fue como tener una maestra particular, algo que agradezco profundamente.

Años después, cuando ya empecé a formar mi propio equipo de investigación y a dictar seminarios sobre Bajtín, la Pampa estuvo presente. Incluso cuando ella comenzó a explorar un Bajtín más cultural en sus investigaciones, seguíamos dialogando. Aunque nunca pretendería decir que la influenció, creo que nuestras conversaciones la empujaron a investigar objetos culturales más contemporáneos, como *Stranger Things*. Le encantó la primera temporada, aunque después la consideró ridícula porque los actores ya no podían interpretar a niños. Aun así, encontraba en esa serie elementos del fantástico literario traducidos al audiovisual. La Pampa siempre tenía curiosidad por lo nuevo. Su forma de aprender de los más jóvenes, como un “pequeño vampiro” —como ella misma decía—, la mantenía conectada con los cambios culturales. Esa retroalimentación entre generaciones fue algo que siempre valoré. Nuestra relación fue una mezcla de amistad y aprendizaje invaluable, mucho más significativa que cualquier otra relación académica. Tener maestras como ella es un regalo irremplazable y todo lo que soy como investigador se lo debo a su guía y a su ejemplo.

Figura 11. Pampa junto a Ariel



Fuente: Cortesía del profesor Ariel Gómez Ponce



Dossier

Diálogos bajtinianos y polifonías pampeanas

Coordinado por Ana Manuela Josefina Luna

Archivo y territorio en diálogo. Enunciados de resistencia en Reunión: *Lof Lafken Winkul Mapu* (2019) de Dani Zelko

Ana Manuela Josefina Luna¹

Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
manuela.luna@mi.unc.edu.ar
<https://orcid.org/0009-0004-3939-2758>

Recibido: 15/08/2024

Aceptado: 8/11/2024

Resumen

El presente artículo analiza los modos en que los discursos tradicionales que construyen el archivo del Estado nación argentino se ven desafiados por enunciados y géneros discursivos que incorporan perspectivas ecosistémicas y ancestrales de los pueblos originarios. Este abordaje se realiza a partir de la lectura de *Reunión: Lof Lafken Winkul Mapu* (2019) de Dani Zelko, quien crea su obra a partir de la escucha del testimonio de integrantes del pueblo mapuche. Desde la teoría bajtiniana de los géneros discursivos y su noción del Gran Tiempo, este trabajo argumenta que el archivo colonial y el trabajo mapuche configuran un diálogo complejo. Esta vinculación no solo sucede entre el discurso oficial y el ancestral, también se nos presenta una perspectiva que propone que la cosmovisión mapuche entiende que los objetos y elementos naturales no son meras entidades inertes, sino que son cuerpos que presentan agencia y una relación dialógica que cuestiona la ontología antropocentrista que coloca el ser humano en el centro de las ciencias.

Palabras clave: género discursivo, Mijaíl Bajtín, archivo, territorio, Dani Zelko

¹ Aval docente: Marcela Cecilia Marín, Dra. en Letras (UNC).

Dialogue between archives and territory. Statements of resistance in *Reunión: Lof Lafken Winkul Mapu* (2019) de Dani Zelko

Abstract

This article analyzes the ways in which the traditional discourses that construct the archive of the Argentinian nation are challenged by discursive statements and genres that incorporate ecosystemic and ancestral perspectives of the native people. This approach is based on the reading of *Reunion: Lof Lafken Winkul Mapu* (2019) by Dani Zelko, who creates his work by listening to the testimony of members of the Mapuche people. From the Bakhtinian theory of discursive genres and the concept of the Fullness of Time, this work argues that the colonial archive and the Mapuche work form a complex dialogue. This linkage not only happens between the official and the ancestral discourse, but also presents a perspective that proposes that the Mapuche worldview understands that objects and natural elements are not mere inert entities; they are bodies that present agency and a dialogical relationship that questions the anthropocentric ontology that places the human being at the center of the sciences.

Keywords: genre, Mikhail Bakhtin, archives, territory, Dani Zelko

Introducción

En el siguiente artículo nos proponemos realizar la lectura de aquellos enunciados o grupos de enunciados que discuten con el archivo tradicional y permiten la emergencia de discontinuidades en relación con la serie discursiva Estado nación² argentino y pueblos ancestrales. Estos últimos, asimismo, se apartan de la experiencia humana como centro, conciben al ecosistema —integrado por elementos humanos y no humanos— como formas representacionales que van más allá del lenguaje humano y permiten un agenciamiento en donde representamos y somos representados. Así, vincularemos estas nociones con el trabajo realizado por Dani Zelko junto a la comunidad mapuche en *Reunión: Lof Lafken Winkul Mapu* (2019), donde se manifiestan las maneras en el archivo colonial incide sobre los territorios originarios todavía en la actualidad. Además, observaremos

² Recuperamos la conceptualización propuesta por Jimmy Forero Hidalgo (2009). A partir de la teoría de Charles Tilly, Barrington Moore y Max Weber, Hidalgo plantea que en la formación de los Estados-Nación modernos son centrales tres elementos: territorio delimitado, población constante —que se encuentra vinculada por lazos de religión o lenguaje— y gobierno centralizado —encargado de garantizar seguridad y administrar las relaciones internas—.

cómo proponen a la tierra como archivo no humano y como testigo de la importancia de las fuerzas y agencias ancestrales de la localidad: “La *machi* se ocupa de la salud del lugar/ no solo de la salud de las personas sino de la salud del lugar” (Zelko, 2019, p. 38).

Para abordar esto de manera más detallada, trabajaremos con algunas nociones plasmadas en el texto bajtiniano “El problema de los géneros discursivos” (1982). En términos de Mijaíl Bajtín, en cada esfera de la práctica social se producen enunciados relativamente estables —denominados géneros discursivos primarios y secundarios (conversación, carta, panfleto, novela)— que reflejan las condiciones específicas de cada esfera por su contenido temático, estilo verbal, composición y estructuración. Estos enunciados son descritos por Bajtín como la unidad real de la comunicación discursiva, ya que se relacionan con enunciados anteriores y posteriores, es decir, pueden ser respondidos porque se comprende su intención discursiva. Entonces, podemos plantear que tanto la historia canónica de la configuración del Estado-Nación argentino como la reescritura de Zelko presentan una relación dialógica donde la segunda obra es una respuesta a un enunciado anterior con el cual establece todo tipo de vínculos —los retoma, los refuta, polemiza, etc.—

Reconocemos que el pensamiento moderno-occidental invita a comprender a los objetos como materia inerte en relación a los sujetos, quienes se configuraban como depositarios de una agencia que dotaba de sentido a los objetos. Nos aventuramos a apreciar cómo la forma de pensar de la comunidad sobre la relación entre documento, materialidad e idealidad de la cultura se reconfigura. La propuesta de este trabajo a partir de la perspectiva de los autores que citaremos a lo largo del texto —Michel Foucault, Mijaíl Bajtín, Georges Didi-Huberman, entre otros— nos lleva a entender a los objetos también como agentes delimitados por un espacio-tiempo. Esta concepción supone a los objetos como un material que afecta y es afectado, lo que rompe con la idea más común de experiencia relacionada a la vivencia singular de un espacio-tiempo que se constituye como algo “dado” para todos por igual. La identidad ahora es pensada de acuerdo a una forma de existir que genera su propio tiempo y espacio para inscribirse en una materia determinada, ya no de forma aislada, sino que habita en coexistencia con esos espacios-tiempos singulares.

Este texto explora cómo el archivo colonial y los enunciados que estructuran el discurso estatal-nacional sobre los pueblos originarios es interpelado y desestabilizado por nuevos géneros discursivos —como el *fanzine*, por ejemplo— que recuperan perspectivas ecosistémicas y ancestrales. En particular, se propone que en *Reunión: Lof Lafken Winkul Mapu* (2019) de Dani Zelko la tierra y sus elementos no humanos emergen como archivos activos y agentes de memoria, dotados de una capacidad representacional que desafía el antropocentrismo. Siguiendo la teoría de Bajtín sobre los géneros discursivos, este artículo sugiere que la relación entre el Estado argentino y los pueblos ancestrales puede ser reconfigurada a través de estos géneros, que ofrecen formas discursivas donde la voz mapuche se inscribe en un diálogo que da lugar a la agencia de lo no humano y lo ancestral como parte de la comunicación social.

Testimonio sociocultural

En cuanto a los modos en que el archivo se registra en el libro de Zelko en relación con la propiedad de la tierra, podemos encontrar dos discursos que se oponen: por un lado, el

discurso del Estado argentino, “esta tierra es de Parques Nacionales” (Zelko, 2019, p.13); y por otro lado, un discurso que registra en el archivo a los pueblos originarios, “solo estábamos recuperando estas tierras por legítimo derecho ancestral” (Zelko, 2019, p. 13). Estas voces configuran una dimensión polémica en tanto encontramos que hay un Estado que, junto a las policiales y militares, se basa en el archivo legal e institucional para justificar la expropiación de esas tierras. Esto nos lleva a pensar lo que Jacques Derrida plantea en *Mal de archivo* (1997) respecto de que no puede ejercerse ningún control político sin el control y manejo del archivo (o la memoria), considerado institución. Pero también hallamos las voces de los habitantes mapuches que nos presentan aquello que Michel Foucault llamó discontinuidad en *Arqueología del saber* (1969), noción que nos permite abandonar la línea tradicional y teleológica para acercarnos a una perspectiva abierta, en la que tiene lugar la ruptura. Desde esta perspectiva el archivo es, en primer lugar, lo que puede ser dicho, es decir, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos regulares. Entonces, la noción de archivo no remite a su conceptualización clásica en tanto habitaciones repletas con documentos; contrariamente, es pensada como un espacio donde se inscriben las marcas que se registran sobre la superficie social. Por lo tanto, el archivo no remite a una sola institución, ya que es mediante sus propias operaciones que define los límites, lo dicho y lo hecho en una sociedad; o sea, el archivo ordena y distribuye los enunciados que conforman las formaciones discursivas en un momento dado.

Consideramos, entonces, que esa decisión de expropiación de tierras remite a otras temporalidades y habilita nuevas respuestas discursivas, como la llamada Campaña del Desierto, debido a que existe una operación que se repite en cuanto a la escisión de los cuerpos y las tierras en culturas en las que el hombre y la tierra eran unidad: “cuidar el territorio es cuidarnos a nosotros” (Zelko, 2019, p. 4). También podemos percibir que en estos relatos se produce una operación de discontinuidad con respecto al archivo institucional que planteamos anteriormente: la elección del género construido por Zelko y la transcripción atenta y automática busca generar nuevas posibilidades dentro del discurso histórico. Por ejemplo, “Sarmiento ... fue el que decidió que a los mapuche a partir de los 10 años había que separarlos de sus padres” (Zelko, 2019, p. 42) o “El perito Moreno ... él fue el que creó los Parques Nacionales que hasta el día de hoy es un pretexto del Estado para desalojar a las comunidades de sus territorios” (2019, p. 42). En el primer caso se abre paso a las series de la configuración del Estado-Nación moderno y en el segundo caso se realiza un movimiento transversal que une el pasado con el presente.

Este concepto del archivo tan arraigado despolitiza formas de producción, reproducción, administración, gestión, circulación y acceso a los archivos (Tello, 2018); es decir, se produce una naturalización del archivo que lo vuelve incuestionable. Cabe destacar, a modo ilustrativo, el relato de los habitantes de la comunidad cuando reconocen que tanto el Estado chileno como el argentino asimilan a los mapuches como terroristas y asumen leyes para combatirlos; o el relato del episodio de la iglesia, donde aparece mencionado el vitral en que se figura a dos indios matando a un cura, la misma visión binómica de la civilización/barbarie y del blanco/indio que se reproduce en el enfrentamiento con los participantes de la misa: “¡ha entrado el diablo a la casa de Dios!” (Zelko, 2019, p. 27). Este mismo enunciado se reproduce y circula en los medios de comunicación: “están en vigencia las *fake news* ... Patricia Bullrich todo el tiempo habla de enfrentamientos” (2019, p. 70). Además, la esfera estatal legítima la expropiación de tierra, la creación de un parque nacional sobre territorio ancestral y el nombramiento de los habitantes como terroristas:

“la construcción de un enemigo público: el indio terrorista” (Zelko, 2019, p. 58). Y, pese a esta esfera legal, si consideramos que la Constitución nacional otorga el derecho a los habitantes de los pueblos originarios de participar de la gestión de aquello que los afecte: “si hay leyes que nos amparan ... las conocen pero las ignoran” (Zelko, 2019, p. 48).

Por lo tanto, podemos observar que la preservación de la cultura de esta comunidad mapuche, y de los pueblos originarios en general, no parece estar ligada a la creación del lugar orgánico en el que piensa la racionalidad archivística, sino a otras formas de memoria, una memoria a contramano de aquella instaurada por el archivo arconte derridiano. Decimos “arconte” porque Derrida asocia esta figura con los guardianes del archivo, quienes poseen el poder de determinar qué se preserva y cómo se organiza la memoria colectiva. Los arcontes, históricamente vinculados a la autoridad y el control, imponen un orden y establecen jerarquías en la selección y conservación de documentos. En este sentido, el archivo arconte refleja una lógica de dominación y exclusión que contrasta con formas de memoria no institucionalizadas, como aquellas que desafían el sistema impuesto y ofrecen narrativas alternativas, entre las cuales encontramos las de los pueblos originarios en el trabajo de Zelko. En torno a un círculo de nueve sillas, la lectura en voz alta permite captar tanto las entonaciones como los gestos de los participantes. Este acto discursivo, caracterizado por su oralidad y su estructura participativa, transforma al *fanzine* en un género que articula una “barrialización” de los lazos comunitarios (Cámara, 2021), desmarcándose de la naturaleza efímera y reproducible de las redes sociales. Siguiendo la teoría de Bajtín sobre los géneros discursivos, este *fan magazine* puede entenderse como un género relativamente estable dentro de la esfera comunitaria que, a través de su contenido temático y estilo, refleja las condiciones específicas de resistencia cultural. A través de la escritura, reescritura y lectura, el testimonio se convierte en poesía.

De esta manera, las tipologías discursivas dialogan para otorgar a la palabra una nueva temporalidad y establecer un género discursivo de resistencia que mantiene un diálogo continuo con enunciados previos y futuros. En este dispositivo de comunicación, que se basa en tecnologías simples (lápiz, escucha y memoria), se permite a las fuerzas del discurso mapuche desafiar y reconfigurar las relaciones de saber/poder que estructuran las narrativas históricas sobre la lucha de los pueblos originarios. Así, el *fanzine* funciona como una unidad discursiva que, en términos bajtinianos, cobra sentido en su capacidad para responder a enunciados previos sobre la historia y la identidad de los pueblos ancestrales y posibilita imaginar nuevas formas de agencia y representación cultural.

Testimonio de la materia

Desde la propuesta de Georges Didi-Huberman (2012), el archivo exhibe una cualidad horadada, se presenta como una aproximación, como una incompletitud. Desde los aportes de Bajtín, estos fragmentos pueden entenderse como enunciados que constituyen géneros discursivos particulares, ligados a las prácticas culturales de la colectividad mapuche: “logré rearmar una canción antigua ... cuando uno rearma esas pequeñas cosas se da cuenta de la necesidad de recuperar nuestro conocimiento ancestral” (Zelko, 2019, p. 76). Cada fragmento, como los versos de una canción de cuna ancestral, actúa como una unidad discursiva que se integra en una red de enunciados anteriores y futuros y configura un género que refleja tanto la experiencia de pérdida como el esfuerzo de recuperación de lo expropiado

—territorios, lenguas y saberes—. En este sentido, el archivo como conjunto de fragmentos no solo da testimonio de la historia, sino que se convierte en un “testigo” de verdad que dialoga con la memoria colectiva mapuche. Estos enunciados, interpretados como géneros relativamente estables, revelan cómo los saberes ancestrales se mantienen en un continuo dialógico: la canción o el archivo al reconstruirse registran el pasado, pero también crean un espacio donde las voces colectivas pueden resistir y reinscribirse en la historia, manteniendo un vínculo activo con los saberes primitivos y la identidad cultural.

El archivo, pero también la “corteza” suponen operadores de pensamiento para Didi-Huberman. En su trabajo *Cortezas* (2014), coloca tres cortezas arrancadas de abedules y las presenta como la lectura de alguna cosa que jamás fue escrita, como las tres letras que anteceden al diccionario. En el texto de Zelko, a su vez, la palabra “árbol” se menciona cuando se relata el asesinato de Rafael Nahuel: “todas las balas que nos tiraban daban a los árboles” (Zelko, 2019, p. 26). El ensayista francés plantea que no se trata únicamente de que quien visite los campos de concentración recuerde lo que no ha vivido, sino de sentir (vuelto corteza) lo que otros vivieron allí (el horror y el exterminio). Se deja un registro físico no humano en la corteza de aquellos árboles: las marcas que dejaron las balas y que rememora la noche cuando la policía entró al territorio donde estaban acampando en protesta los mapuches y empezó a reprimir con armas de fuego. Se trata de una especie de archivo vivo donde los árboles cumplen una función similar a la que exhiben en los trabajos de Didi-Huberman. Se trata de enunciar un complejo entramado de violencias (ecocidio, genocidio, lingüicidio) que se quiere advertir: en las cortezas de los abedules polacos y en los árboles del territorio argentino se registra el exterminio de la tierra y de las personas que vivieron allí en un momento dado, lo humano y lo no humano. Una memoria que, no obstante, no busca realizar un inventario de objetos visibles puestos al día, sino recurrir a la arqueología —tanto humana como más allá de ella— para hacer una anamnesis del presente.

La noción de Gran Tiempo propuesta por Bajtín —que describe una temporalidad donde el pasado, el presente y el futuro se entrelazan en un diálogo sin fin— es clave para entender cómo el territorio en disputa y su memoria se mantienen en tensión. Al igual que en el museo de Auschwitz, donde el montaje manipula el espacio y el testimonio para producir una versión de la verdad, los parques nacionales que el Estado argentino desea imponer en tierras ancestrales constituyen una puesta en escena que oculta las violencias históricas del territorio y su significado para los pueblos originarios. En contraste, las ruinas de Birkenau —que permanecen intactas— permiten una experiencia de memoria directa, cruda y sin mediaciones donde el pasado emerge con una intensidad de terror inalterada. Desde el Gran Tiempo bajtiniano, el territorio mapuche disputado no es solo un espacio físico, sino un cruce de voces, tiempos y significados que resuenan a lo largo de la historia. Este territorio se remonta a la coexistencia de los pueblos que sobrevivieron a la colonia y cada intervención estatal —como la creación de parques— reconfigura y reinterpreta su memoria colectiva. La imposición del Estado busca cristalizar y fijar el sentido del territorio como un espacio turístico, despojándolo de su historia viva y de su agencia en el presente, mientras que para los pueblos originarios ese mismo territorio sigue siendo un espacio de resistencia y de diálogo con el pasado.

El Gran Tiempo permite así que el territorio mantenga abierta la posibilidad de que la memoria ancestral y los eventos del pasado dialoguen con el presente, al dejar que la tierra misma sea testigo de las historias no resueltas y las luchas continuas por la reivindicación cultural y territorial. A lo largo de la producción de Zelko se trabaja sobre un archivo y una

memoria sobre la tierra habitada: “nosotros estamos conectados con la tierra ... así que si nos lastiman a nosotros lastiman a la tierra” (Zelko, 2019, p. 16). Esto nos permite traer a colación el trabajo de Suely Rolnik (2018) y sus reflexiones en relación con un cuerpo humano que baila con la biosfera, es decir, que cifra aquellos saberes en el cuerpo por medio de las fuerzas que impactan sobre este. Aquí es donde podemos leer cómo se construye el agenciamiento que propone Gilles Deleuze (1980), ya que en la palabra mapuche se configura un territorio donde se articulan signos y todo tipo de materiales, donde la tierra afecta a la comunidad mapuche y viceversa. Esto nos enfrenta con otra imagen de mundo, es decir, con dos experiencias semióticas distintas, donde el sujeto que percibe es afectado por lo que lo rodea cuando estas fuerzas entran en tensión. En relación con ello, Rolnik (2018) asume que se convoca al deseo freudiano y se materializa aquello que la vida pide cuando se encuentra amenazada. Y es aquí donde es tan importante que se haya transcrito de la manera más fidedigna —aunque haya correcciones— la lengua *mapudungun* porque se inicia un juego con el lenguaje que convoca una manera ancestral de hablar, afectar y ser afectado por el mundo que nos rodea: “*mapu* es tierra che es gente” (Zelko, 2019, p. 60).

Para que este archivo pueda ser serializado debemos tener en cuenta que los signos deben entrar en contacto con otros signos o con un objeto que tenga referente. Rolnik (2018) utiliza la palabra transverberación para explicar la comunicación y el contacto entre los cuerpos vivientes y no entre sistemas morales. Entonces, los conocimientos que se guardan en el texto no son únicamente de carácter lingüístico, histórico o sociológico, sino que constituyen el saber del cuerpo o saber-eco-tológico: “pongo mi cuerpo y mi *nepen* en los territorios que están en conflicto” (Zelko, 2019, p. 81). Ya no estamos ante una comunicación de identidades o sistemas morales, sino que se trata de una resonancia entre afectos. El conocimiento no viene por la cognición, sino del cuerpo, de lo que vibra, de lo viviente. Al igual que el archivo de sentimientos que produce Ann Cvetkovich (2018), el archivo comunitario de Zelko y la comunidad mapuche no es algo que se guarda únicamente en bibliotecas, instituciones o museos, también se aloja en espacios más personales e íntimos, como la palabra o el cuerpo: “Esos cuerpos alrededor del fuego hablando, escuchando, escribiendo, leyendo, es la autoría” (Zelko, 2019, p. 166). La historia de un archivo y de un enunciado —que se mantiene latente en todos los géneros discursivos que circulan en la sociedad— es también la historia de un espacio que se convierte en base material y visible como forma de cultura pública y, en el caso de la comunidad mapuche, el territorio se convierte en testigo de las diferentes luchas que ha transitado como colectividad en tensión con la expansión de los estados-naciones chileno y argentino.

En este sentido podríamos sugerir que cualquier práctica de expropiación o de extractivismo en montañas, ríos, entre otros, representa un daño hacia el archivo y la memoria de lo humano y lo no humano, con lo que se mantiene en permanente interacción. Desde la perspectiva del Gran Tiempo, el territorio se manifiesta como un archivo material y discursivo donde convergen múltiples temporalidades de resistencia, despojo y lucha. Como plantean Medalla y Salomone (2020), a partir de la exposición de la comunidad mapuche Catrileo+Carrión, estas capas no son neutrales, están entrecruzadas por un vector político que ha afectado y configurado el paisaje en función de los intereses coloniales y capitalistas, lo que mantiene vivo un archivo de luchas y resistencias ante el despojo identitario y el saqueo socioambiental. En este marco, el Gran Tiempo permite que las voces de las comunidades ancestrales, las huellas geológicas y las alertas del futuro convivan y dialoguen, construyendo una temporalidad que desafía la linealidad histórica y recupera un sentido

de continuidad en el que pasado, presente y futuro son parte de una misma resistencia ante el poder y la explotación.

En este punto de nuestro abordaje quisiéramos recuperar la relación entre tiempo y espacio en los medios materiales. Consideramos que la propuesta estética y política que se concibe en el trabajo colectivo *Reunión: Lof Lafken Winkul Mapu* no busca comprender la materia tierra como una superficie inerte —solo interpretable por un sujeto— o una sustancia inalterable y trascendente. Se desea interrogar la materialidad desde una dimensión sensible y política, ya que desde esta perspectiva la materia se manifestaría como afectiva en relación con los vínculos. Por lo tanto, la tierra como archivo se expresa como testigo desde una posición no humana. Siguiendo a Jussi Parikka (2021), observamos cómo la materia puede actuar como un enunciado que se constituye a escala geológica no humana. Enunciado que posee una línea de fuga política, que, según entendemos, puede dar cuenta de la sedimentación de estos procesos políticos, encuadrando al material en una temporalidad política dentro de un diagrama que sugiere que la infinitud del material viene y va hacia el infinito. En este sentido, la operación de indagar en el testimonio de la tierra problematiza la concepción de la historia como aquello lineal y discreto y, con ello, a toda la tradición historiográfica occidental: “la ceremonia de año nuevo ... no tiene fecha fija en el calendario ... En Latinoamérica estamos tan colonizados que como en Europa y Estados Unidos celebran el año nuevo en diciembre” (Zelko, 2019, p. 49).

Conclusiones

A lo largo de este análisis hemos evidenciado que Dani Zelko construye a partir del enunciado oral un dispositivo que busca dialogar con la historia dentro del Gran Tiempo bajtiano y visitar aspectos sociopolíticos del periodo de la construcción del Estado nación argentino, poniéndolos en tensión con las políticas nacionales actuales. En el proceso, dimos cuenta de qué forma los enunciados afectan tanto a la historia humana como a la no-humana. Es importante comprender que la tierra que se disputa no es una propiedad o un grupo de parcelas que pueden dividirse arbitrariamente —ni mucho menos una mercancía—. Estas tierras son testigos desde hace siglos de la violencia estatal, social, lingüística y ambiental que sufrió y continúa sufriendo el pueblo mapuche, además de ser un elemento activo que ha influido en los procesos de cambio y resistencia. Por lo tanto, nos aventuramos a plantear que el territorio de la comunidad *Lof Lafken Winkul* es un agente que critica la materialidad y es un agente activo de materialización.

Llegados a este punto del trabajo nos preguntamos de qué manera la tierra y sus diferentes capas geológicas nos ayudan a mirar, pensar y sentir el mundo humano y más allá de él. Para reflexionar en torno a esto debemos tener en cuenta qué tensiones se articulan entre el archivo y las series de lo humano y no humano. La tierra es el agente no humano que atestigua los procesos de la humanidad y que evidencia nuevos signos como el valor de las cosas, el devenir entre el pasado y presente, la distribución natural y ancestral, entre otras. Traemos la cita de la contratapa del libro de Zelko: “La historia cambia y la vamos a cambiar a través de una forma de vivir que es ancestral y es territorial y es política y es nueva ¿Cuánto tiempo nos callaron?” (2019). La elección de esa frase genera reflexiones y acciones que interrogan al archivo del Estado argentino y su poder arcóntico respecto de las memorias que son representadas en el espacio público, los memoriales y las formas de

la conmemoración. Se trata, finalmente, de una apuesta política que intenta instituir —en el marco de las disputas discursivas del pasado y del presente— aquello que debería ser recordado, mostrado y enseñado, reconstruyendo memorias de militancia que tienen como telón de fondo la represión a manos del Estado argentino moderno, la represión dictatorial de las décadas pasadas y los resabios autoritarios de la historia argentina.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, Mijaíl (1982). El problema de los géneros discursivos. En Tatiana Bubnova (Trad.), *Estética de la creación verbal* (pp. 248-293). Siglo XXI. Argentina
- Cámara, Mario (2021). *El archivo como gesto: Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña*. Prometeo
- Cvetkovich, Ann (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Ediciones bellaterra
- Deleuze, Gilles (1980). ¿Qué es un dispositivo? *Michel Foucault, filósofo*. Gedisa.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. En Francisco Vidarte Fernández (Trad.). Trotta
- Didi-Huberman, Georges (2014) *Cortezas*. Ediciones Shangrila
- Foucault, Michel (1997). *La arqueología del saber..* Siglo XXI. Disponible en: <https://archive.org/details/la-arqueologia-del-saber-michel-foucault/page/4/mode/2up>
- Kohn, Eduardo (2021). *Cómo piensan los bosques*. Hekht
- Parikka, Jussi (2021). *Una geología de los medios*. Caja Negra
- Tello, Maximiliano (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Disponibl en: https://www.academia.edu/39684075/Anarchivismo_Tecnolog%C3%ADas_pol%C3%ADticas_del_archivo_2018_

Fuentes

- Didi-Huberman, Georges y Ebeling, Knut (eds.). (2012). *Arde el archivo*. En Juan Antonio Ennis (Trad.). <http://filologiaunlp.wprdpres.com/>

- Forero Hidalgo, Jimmy (2009) La formación de los Estados-nación modernos: Modelos y enfoques interpretativos desde la perspectiva comparada. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, Universidad Nacional de Colombia*, 36 (1), pp. 229–250. www.academia.edu/68575936/La_formación_de_los_Estados_nación_modernos_modelos_y_enfoques_interpretativos_desde_la_perspectiva_comparada
- Medalla, Tania y Salomone, Alicia (2020). Memoria, narración y representación en “Neltume señala el camino” del Colectivo Catrileo+Carrión 2016-2018. *Revista Contextos: Estudios De Humanidades Y Ciencias Sociales*, 47, s/p. <https://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/1570>
- Bardet, Marie (8 de mayo de 2018) “¿Cómo hacernos un cuerpo?” Entrevista con Suely Rolnik. Lobo suelto. <https://lobosuelto.com/como-hacernos-un-cuerpo-entrevista-con-suely-rolnik-marie-bardet/>
- Zelko, Dani (Comp.) (2019). *Reunión. Lof Laken Winkul Mapu: ¿mapuche terrorista?* <https://reunionreunion.com/Mapuche-terrorista>

La palabra del autor creador en *Los invisibles* de Lucía Puenzo: un análisis bajtiniano

Guadalupe Garione¹

Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

Córdoba, Argentina

guadalupegarione@mi.unc.edu.ar

<https://orcid.org/0009-0005-3650-9874>

Recibido: 10/08/2024

Aceptado: 10/11/2024

Resumen

Desde la noción de autor creador desarrollada por Mijaíl Bajtín en *Teoría y estética de la novela* (1989) se analiza la construcción de esta figura y de su posicionamiento en la novela *Los invisibles* (2018) de Lucía Puenzo. Partiendo del reconocimiento de la polifonía en la novela, se identifican discursos vinculados al tema de las infancias populares y la delincuencia. Se propone que estos discursos se apoyan en miradas punitivistas, pasivas e indiferentes con respecto a la problemática, dejando un vacío con respecto a una postura crítica. Es desde allí que se recupera la noción de autor creador para proponer una hipótesis de sentido, en diálogo también con otros planteos de Bajtín —como la palabra del héroe, retomada por Pampa Arán, o la palabra intrínsecamente convincente—. De esta manera, a partir de la lectura realizada se propone que el discurso crítico hacia la problemática de las infancias populares y la delincuencia en *Los invisibles* se expresa desde la consideración de la novela como un enunciado. Es en la ausencia de una voz que defienda a los niños dentro de la polifonía de discursos sobre el tema que el autor creador denuncia el abandono en que se encuentran los protagonistas.

Palabras clave: autor creador, polifonía, Mijaíl Bajtín, *Los invisibles*, Lucía Puenzo

¹ Aval docente: Susana Gómez, Dra. en Letras (UNC).

The author-creator's word in *Los invisibles* by Lucía Puenzo: a Bakhtinian analysis

Abstract

Using the concept “author-creator” developed by Mikhail Bakhtin in *Teoría y estética de la novela* (1989) we analyze the construction of this figure and its position in the novel *Los invisibles* (2018), by Lucía Puenzo. Through the acknowledgment of polyphony in the novel, we will identify discourses on a specific topic: subaltern infancy and crime. We propose that these discourses are rooted in punitive, passive and indifferent stands on the topic, leaving a void for a critical point of view. This is where we will make use of the author-creator notion, in dialogue with other concepts of the Bakhtinian episteme such as the “hero’s word”, developed by Pampa Arán, or “intrinsically compelling word” to support our hypothesis. Thus, we will propose that the critical discourse around infancy and crime in *Los invisibles* is expressed from the consideration of the novel as a statement. It is in the absence of a voice capable of defending the children among the polyphone of the discourses on the topic that the author-creator denounces the abandonment the main characters face.

Keywords: author-creator, polyphony, Mikhail Bakhtin, *Los invisibles*, Lucía Puenzo

Polifonía y autor creador en *Los invisibles*

En *Teoría y estética de la novela* (1989), Mijaíl Bajtín explica que, como enunciado, la novela dialoga con otros discursos al introducirlos dentro de sí misma. Una forma en que lo hace es por medio del hablante y su palabra: los personajes hablan ante aquello que sucede en la obra y expresan desde allí la ideología que los atraviesa. A partir de esta propuesta, nos proponemos analizar *Los invisibles* (2018) de Lucía Puenzo y trabajar particularmente con la expresión del posicionamiento del autor creador de la novela.

Para realizar esta lectura, debemos tener en cuenta que Bajtín piensa la relación entre el hablante y su palabra desde tres aspectos. En primer lugar, sostiene que el hablante y su palabra son “objetos de representación verbal y artística” (Bajtín, 1989, p. 149), lo que implica que su inclusión en la novela es resultado de la creación del autor creador, valga la redundancia, a partir de procedimientos específicos. En segundo lugar, explica que “el hablante en la novela es esencialmente *un hombre social*, históricamente concreto y determinado, y su palabra es un lenguaje social” (Bajtín, 1989, p. 150). Propone que los aspectos de individualidad de cada hablante son indiferentes a la novela, con la excepción de la palabra del héroe, la cual recuperaremos en este artículo. Finalmente, Bajtín plantea que el hablante es un ideólogo “y sus palabras son *ideologemas* (1989, p. 150). El lenguaje en la novela, sostiene, implica una forma de ver el mundo que pretende “una significación social” (1989, p. 150).

Así, desde la perspectiva bajtiniana podemos identificar en las novelas el ingreso y la puesta en diálogo de diferentes voces. Los personajes representan artísticamente hablantes y palabras que se sostienen y vinculan con ideologías, con puntos de vista situados socialmente y estas voces, estos discursos, dialogan entre sí. Nombramos a este procedimiento polifonía y nos proponemos reconocerlo como tal en el análisis de *Los invisibles* apoyándonos en la lectura que Bajtín realiza en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1975). Tal como explica Lucas Berone en el *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín* (2006), en este libro el autor identifica en las obras de Dostoievski una nueva especie de género novelesco donde, como ya desarrollamos, la palabra ajena es un objeto de representación. En este sentido, explica Berone, para Bajtín Dostoievski representa un universo formado por una pluralidad de voces y

en esta nueva visión artística del mundo, la unidad pragmático-argumental de la estructura novelesca sostenida en la conciencia monológica del autor se ve reemplazada por una unidad de orden superior, la unidad del acontecimiento *dialogico*; es decir la unidad plural del diálogo entre varias conciencias, varias voces heterogéneas, diálogo no acabado ni cerrado en alguna síntesis posterior ejercida por la palabra autoral (2006, p. 227).

Ahora bien, el hecho de que exista una pluralidad de voces no implica que no exista una conciencia creadora que las ponga en diálogo en la novela. En este sentido, es central recuperar una noción antes mencionada: el autor creador. Debemos tener en cuenta que cuando Bajtín explica que cada personaje actúa y habla desde una ideología, distinga aquella a la que responde el autor creador. Así, señala que este no puede expresar una opinión desde un momento o un personaje particular: “es el autor quien confiere la unidad activa e intensa a la totalidad concluida del personaje y de la obra: esta unidad se extrapone a cada momento determinado” (Bajtín, 2002, p. 19). Podemos comprender, entonces, la noción del autor creador no como la persona empírica que se encuentra detrás de la escritura de la novela, sino como la conciencia que se construye y actúa únicamente en la producción de la obra completa, está presente en su estructura, la selección de momentos y en su ritmo (Bajtín, 2002).

Desde esta perspectiva teórica leemos *Los invisibles* de Lucía Puenzo. La novela narra las vivencias de Ajo, la Enana e Ismael, tres niños atravesados por un contexto de vulnerabilidad socioeconómica que viven en Buenos Aires y son utilizados por policías de la zona para robar. La obra comienza cuando reciben la propuesta de ser llevados a la costa uruguaya para atracar un complejo de casas de playa. A lo largo de la historia, se presentan diversos personajes, en su mayoría adultos que, inmersos en otra realidad socioeconómica, se benefician o son afectados por la situación de los protagonistas hasta que todo desencadena en un final fatídico para estos. Desde nuestra propuesta, consideramos que en *Los invisibles* se introducen diversos discursos que dialogan con un tema en particular: las infancias populares y la delincuencia.

Empleamos el término infancias populares para referirnos a los protagonistas de la novela poniendo en diálogo dos conceptos. Por un lado, utilizamos infancias a partir de la propuesta de Sebastián Andrés López Parra (2019) y reconocemos en este término la diversidad de “escenarios sociales, políticos, económicos y culturales” que tienen “impactos en los cuerpos y subjetividades de niños y niñas” (p. 22). Asimismo, lo vinculamos con

la noción de lo popular articulada específicamente con la dimensión socioeconómica. Tal como explica Liliana Bergesio (2004, p. 29) parafraseando a Villarán,

la relación íntima, o si se prefiere simbiótica, que usualmente tiene lo popular con la pobreza... La mayoría de campesinos, la mayoría de obreros, la mayoría de empleados públicos, de estudiantes y aun de profesionales, la mayoría de vendedores ambulantes, de pobladores de barrios marginales, de talleristas, de desempleados tienen bajos ingresos, por debajo de cierto mínimo de subsistencia que impide que cubran sus necesidades básicas y que por lo tanto podemos definir como pobres (una parte en pobreza extrema).

De esta manera, al hablar de infancias populares nos referimos a niños, niñas y niños con vivencias particulares y diversas, pero atravesadas por una situación socioeconómica que afecta negativamente sus vidas. En torno a esto, recuperamos particularmente la manera en que Manfred Liebel explica este mismo término en *Protagonismo infantil popular* (2023, p. 12):

Hablamos de la *niñez popular* o de *infancias populares* para llamar la atención sobre las niñas y los niños cuyas vidas están sujetas a cargas particulares y que, si se habla de ellos y ellas, suelen ser retratados de forma peyorativa o, en el mejor de los casos, lamentable.

A partir de esto es que resulta interesante pensar en *Los invisibles*, particularmente, porque dentro de los discursos que dialogan en la novela ninguno de los expresados por los personajes recupera una crítica sobre el tema recién presentado que cuestione la situación en la que se encuentran los protagonistas y defienda sus derechos. Sin embargo, proponemos que eso no significa que esta mirada no esté presente en la obra. Ante esto, nos preguntamos cómo se presenta este discurso crítico y qué estrategias se utilizan para sostener su posicionamiento. Como respuesta proponemos la siguiente hipótesis: el discurso crítico hacia la problemática de las infancias populares y la delincuencia en *Los invisibles* se expresa desde la consideración de la novela como un enunciado completo. Al reconocer la polifonía de discursos que la construyen consideramos que es en la ausencia de una voz que defienda a los niños que el autor creador denuncia el abandono en que se encuentran los protagonistas.

En nuestro análisis nos proponemos recuperar desde la mirada de Bajtín algunos de los discursos, dentro de los que podemos agrupar los dichos de ciertos personajes, aspecto que desarrollaremos en los apartados "La palabra punitivista" y "La palabra de la red de cómplices". Asimismo, a partir de la pregunta por cómo el autor creador legitima su posicionamiento, compararemos estos discursos con la construcción de la voz de los protagonistas en el apartado "La palabra del héroe". En la conclusión de nuestra propuesta, el apartado "La palabra intrínsecamente convincente", presentaremos el que consideramos que es el mayor efecto de sentido en la construcción del discurso del autor creador.

La palabra punitivista

Como ya mencionamos, dentro de la novela existen muchos discursos que son introducidos a partir de las voces de los personajes. Aunque más adelante desarrollaremos el rol

que cumple la polifonía de voces como un todo, nos resulta clave destacar al discurso que se opone de manera más absoluta al discurso crítico que sostenemos propone la novela como enunciado: el punitivista. Podemos reconocerlo en nuestra sociedad, en relación con las infancias populares, en boca de aquellas personas que abogan por la baja de la edad de imputabilidad y que exigen un castigo a los menores de edad que cometen actos delictivos. En la novela lo leemos, por ejemplo, en las palabras del yerno de Mitre en el capítulo 9, quien, al enterarse de que los tres niños han entrado en la casa para robar, recrimina a su esposa: “¡Entran a tu casa! ¡Cogen en tu cama! ¿Y encima los defendes?” (Puenzo, 2018, p. 191). En estas palabras, donde se cuestiona la defensa de los niños por parte de la mujer, podemos leer cómo se los adultifica. No es inocente que este personaje mencione actos sexuales. Desde la postura punitivista se podría considerar que si los niños son capaces de realizar esas acciones, pueden ser capaces de cumplir una condena.

En esta misma línea, otras voces expresan también el peligro que la presencia de los niños representaría para la vida de los personajes de la estancia. Por un lado, destacamos la discusión de Mitre con “el canoso”, donde el primero exclama “¡Estás rifando a tu familia!” (Puenzo, 2018, p. 178) ante la negativa del segundo de contratar seguridad. Aunque en la novela no se expresa que Mitre sepa que son niños quienes están entrando en las casas, es clave retomar la propuesta de Bajtín de que el autor creador es una conciencia creadora que organiza los momentos, las palabras, los diálogos y la narración de la novela. Mitre habla con el canoso, quien sí tiene conciencia de que los ladrones son menores: varias páginas antes de la discusión, el narrador dice focalizándose en este personaje: “encontró huellas de unas suelas diminutas en el baño: le resultó siniestro que hubieran sido niños” (Puenzo, 2018, p. 118). De esta manera, la conciencia creadora puede, incluso si Mitre no sabe de forma explícita que los ladrones son niños, cruzar las consideraciones de ambos y continuar expresando, desde la figura de los dueños de las casas como personaje colectivo, la posición punitivista.

Por otro lado, es la nieta de Mitre, Cocó —descrita como alguien que “escucha todo”, alguien que consume todo lo que se expresa en la casa— quien pregunta, al ver a los tres niños y las reacciones de sus padres, “¿Nos van a matar?” (Puenzo, 2018, p. 186). Se construye, así, una vez más, la percepción de las infancias populares como sujetos peligrosos. Es clave destacar que es esta misma niña quien, luego de hacer esa pregunta y haber protagonizado con Ajo un paralelismo —“Estaban parados en el umbral de la cocina, uno a cada lado, mirándose sin decirse nada. Tenían casi la misma altura” (Puenzo, 2018, p. 185)—, dispara a la Enana:

Al instante la Enana cayó desplomada. En medio de la confusión tardaron en ver a Cocó, en la escalera. A un costado del cuerpo, en la mano izquierda, tenía el arma que el hombre de la cicatriz le había dado a su papá ese mismo día. (Puenzo, 2018, p. 191)

Destacamos esta escena ya que, aun cuando esta niña es quien comete el que podríamos considerar el crimen más explícito es también, de todos los menores, la más protegida: su madre, quien hasta ese momento es uno de los pocos personajes que defiende a los niños y busca a ayudarlos, “levantó a su hija... para que no viera lo que había hecho” y “dudó apenas un instante” (Puenzo, 2018, p. 192) antes de decidir no llamar a la policía y abandonar a Ajo, Ismael y la Enana con el hombre de la cicatriz. Así, el discurso que recla-

ma un castigo ante las acciones delictivas de los menores de sectores populares se expresa en la obra. Sostenemos que su presencia explícita resalta de una clara manera la ausencia de una voz que se le oponga. Asimismo, retomando la última cita, vemos cómo se exponen los dobles estándares de este discurso en torno a qué infancias pueden y deben ser juzgadas y cuáles no, lo que, nuevamente, apoyaría la mirada crítica del autor creador.

Las palabras de la red de cómplices

Aun cuando destacamos en la novela particularmente el discurso punitivista, consideramos que es clave recordar que siendo esta, desde Bajtín, polifónica, existe una diversidad de voces y discursos que la atraviesan. En torno a esto, la presencia de la palabra punitivista en la obra no evidencia por sí sola la ausencia de un discurso crítico. Al contrario, lo hace en diálogo con otras posturas ideológicas, expresadas por otros personajes que son, de una u otra manera, cómplices de la situación en que los protagonistas se encuentran. Para comenzar resulta importante aclarar que distinguimos como un punto de la red de cómplices al discurso punitivista, responsable de que el hombre de la cicatriz ejecute su plan, la Enana sufra un disparo y los tres niños sean abandonados en el auto, a morir o huir. Los personajes con los que se relacionan de manera más directa aquellos que expresan esta ideología son los que introducen en la novela otro discurso: el utilitarista. Estos personajes, como el hombre de la cicatriz o Guida, utilizan a los niños por sus habilidades para robar, aprovechándose de su abandono.

Por un lado, podemos identificar cómo estos personajes expresan halagos y hasta cierta admiración por lo que los menores pueden hacer, como ocurre cuando les ofrecen el trabajo: “Dicen que son los mejores” (Puenzo, 2018, p. 7). Sin embargo, la violencia detrás de ese interés es conocida por ellos y llega a un punto máximo hacia el final del libro cuando en un diálogo similar al recién citado, mientras que Ismael tiene “ganas de llorar” por la situación de peligro en que se encuentra, el hombre de la cicatriz pregunta: “Guida nos dijo que están entrenados para situaciones así, ¿nos mintió?” (Puenzo, 2018, p. 166). Asimismo, estos personajes forman parte de una red incluso mayor de utilitaristas, que excede la situación de los protagonistas. Esto se expresa en diversos puntos de la obra, como cuando conocen a las rubias en casa de la Tía o cuando Ismael escucha a los hombres hablar sobre otros niños que están siendo reclutados: “Están ahí”, “¿Esos tres?”, “La nena y los dos mellizos”, “Perfectos” (Puenzo, 2018, p. 165).

Por otro lado, como ya mencionamos, la conexión entre este discurso y las voces punitivistas se destaca con mayor claridad en el negocio que se establece entre el hombre de la cicatriz y Mitre, quien lo contrata antes que el resto de los vecinos. No es inocente que el autor creador oculte las intenciones de sus personajes, conociendo todo sobre ellos. Así, podemos considerar que la revelación final del verdadero plan del hombre de la cicatriz permite comprender cómo las acciones y palabras de Mitre y su familia contribuyen a que este se desenvuelva de la manera en que lo hace:

Nada había salido como lo planeó: esperaba venderle a los dueños su plan de blindaje ... sacar a los tres pibes de la estancia y desembarcar con su gente para que, por fin, las cosas desde adentro fueran más fáciles. Tampoco esperaba que Mitre lo contratara ese día. (Puenzo, 2018, p. 187)

Estas revelaciones, presentadas recién en las últimas páginas, construyen la propuesta de que directa o indirectamente —disparando el arma o contratando a seguridad— los personajes que habitan la estancia han contribuido a la explotación de estos niños y son sus miedos, prejuicios y acciones los que alimentan los beneficios de los personajes utilitaristas y el destino trágico de los niños.

Por otra parte, es interesante destacar el discurso de la deportista. Este no es utilitarista ni punitivista. Al contrario, ella expresa desde sus acciones y palabras un interés por ayudar a los niños desde el momento en que se entera de que a Ajo lo picó una víbora crucero y refugia a los tres protagonistas en la casa del ruso. Sin embargo, este discurso no cuestiona la situación en la que ellos se encuentran ni las acciones del personaje procuran operar una transformación. Podemos considerar que ella habla y actúa desde la indiferencia y un interés personal: al conversar con la Enana expresa algunas intenciones —“Estoy aburrida. Y me dieron pena” (Puenzo, 2018, p. 161)— que esta termina de adivinar: “Sos su experimento ...

Y mi hermano es el tuyo... Por eso nos ayudás” (pp. 161-162). Así, aun cuando la deportista salva la vida de Ajo, los tres niños saben que ella no puede ayudarlos: por eso la desmayan y se quedan solos enfrentando el caserón de los Mitre (Puenzo, 2018, p. 174).

En este caso, no estamos ante una clara complicidad con el resto de la red de discursos. Podemos pensar que se introduce un discurso indiferente, al que no le afecta la problemática que propusimos analizar al comienzo —las infancias populares y la delincuencia— y no se moviliza ante ella. Podemos considerarla como una parte de la red de cómplices debido a que la situación en la que se encuentran los protagonistas antes y después de visitar la casa del ruso no se ha transformado; de hecho, luego de las interacciones con la deportista, Ajo, la Enana e Ismael entran a la casa de Mitre donde se desencadena el final de la obra. De esta manera, este discurso —en red con los anteriores— continúa contribuyendo a la construcción de la novela como un enunciado polifónico, habitado por todas las voces punitivas con respecto a la temática, menos aquella que defiende de una manera clara y explícita a los niños. Así, la ausencia de esta última se hace evidente y se expresa desde ese silencio.

La palabra de los héroes

Tal como ya mencionamos, Bajtín sostiene que el autor creador no expresa su opinión desde un momento puntual de la obra, sino que lo hace desde la construcción de la novela como un todo. A pesar de esto y como propusimos en la introducción, para analizar cómo se legitima la posición crítica que se estaría sosteniendo desde su ausencia en la polifonía de voces, nos interesa retomar una particularidad que Bajtín propone en *Teoría y estética de la novela* con respecto a la palabra de un personaje: el héroe. Él plantea que, como todo personaje, el héroe actúa y habla según las intenciones del autor creador, pero añade que “si no está evidenciada la posición ideológica de tal héroe con respecto a la posición ideológica del autor (se vincula con ella) ... estará evidenciada con respecto al plurilingüismo que la rodea” (Bajtín, 1989, p. 151). A partir de esta cita, nos preguntamos si podemos considerar a los niños protagonistas de *Los invisibles* como los héroes de la novela, ya que Bajtín aclara que “el hablante de la novela no debe tener, obligatoriamente, forma de héroe” (1989, p. 152).

Para pensar esto, tomamos algunas propuestas de Pampa Arán desarrolladas en “La pregunta por el autor en Bajtín” (2014), donde plantea que la palabra del héroe es una de las maneras con las que el autor de una novela puede conquistar la extraposición con respecto a sus personajes y a toda la obra; es decir, distanciarse del enunciado producido. En este sentido, en *Estética de la creación verbal* Bajtín sostiene que la extraposición es “profundamente vital y dinámica”, una *amorosa autoeliminación* del autor tanto en relación con el personaje como en torno al espacio vital de este (2002, p. 22). La extraposición se debe conquistar por medio de ciertos procedimientos para que el autor pueda asegurarse de observar la novela y a sus personajes de manera externa a ellos. Arán explica que este es el proceso mediante el cual se trabaja en la novela con los personajes que son héroes,

no en el sentido mítico, sino como condensador semántico de una alteridad ... con el cual no se busca ni la coincidencia ni el antagonismo, sino solo su fuerza estética en la que autor y personaje trabarían una relación intersubjetiva y ambos se completarían el uno al otro como en la vida. (2014, p. 11)

Así, podemos considerar al héroe como una otredad con respecto al autor creador, que permite que este se aleje de la obra, se diferencie del personaje y, al mismo tiempo, pueda entablar con él una relación que no es de oposición. Desde aquí reconocemos en los protagonistas de *Los invisibles* rasgos que los acercan a esta figura. En primer lugar, los tres niños constituyen una alteridad social en contraposición con los demás personajes de la novela al vivir en una situación de extrema vulnerabilidad social y económica. Asimismo, la construcción de los niños como alteridad con respecto al autor se exagera si tenemos en cuenta los saberes que poseen. Bajtín explica que una de las grandes diferencias que existen entre el autor creador y sus personajes es que el primero “no solo ve y sabe todo aquello que ve y sabe cada uno de sus personajes por separado y todos ellos juntos, sino que sabe más que ellos” (2002, p. 20). Teniendo en cuenta que la relación entre autor y héroe no es de oposición, es clave destacar, como retomaré próximamente, que los tres niños son los únicos personajes que no expresan los discursos punitivistas, utilitaristas o indiferentes ya mencionados.

A partir de esto, podemos considerar que la construcción de los protagonistas como héroes es una estrategia para expresar el posicionamiento del autor creador en *Los invisibles*. Como ya dijimos, la figura del héroe es una de las maneras en que este puede distanciarse de sus personajes, lograr una extraposición que, en este caso, le permite alejarse de los discursos de los demás personajes y evidenciar que ninguno de ellos es el propio. En este sentido, es importante retomar la propuesta de que existe una vinculación, incluso en la extraposición, entre el héroe y el autor creador. Aunque mencionamos desde el comienzo que no existen voces que cuestionen la situación de los niños, podemos decir que aquella que más se aproxima a hacerlo es la de los propios niños. En la novela existen pequeños momentos donde se expresa que ellos sueñan con un futuro distinto: Ismael toma clases de teatro; recuerda un pasado idílico donde existía una protección, como es el caso de Ajo con su abuela; y también se establecen entre ellos relaciones de amor —romántico, entre la Enana e Ismael, y fraternal, entre ella y Ajo—. Podemos identificar aquí fragmentos de un discurso que discute con los demás que atraviesan la novela —presentando a los niños de una manera diferente a estos últimos— y que apoya, así, la crítica del autor creador.

Al mismo tiempo, sin embargo, es clave destacar dos cuestiones. Por un lado, que los únicos personajes que se alinean con la postura del autor creador son menores de edad y los mismos niños sobre los que se emiten todos los discursos. Es decir, aquellos que dentro de la novela tienen las menores posibilidades de cambiar la situación. Por otro lado, que, incluso en el caso de los niños, existen una gran cantidad de ocasiones en las que, como sucedía con los demás discursos, el de ellos expresa el desamparo en que se encuentran ante el mundo que habitan. Podemos identificar, sin ir más lejos, las palabras del narrador focalizado en la Enana cuando el hombre de la cicatriz habla sobre un encuentro sexual con una niña mientras la mira: “Estaba acostumbrada a que tarde o temprano hicieran lo que quisieran con ella” (Puenzo, 2018, p. 37). Así, el discurso de los héroes y el del autor creador dentro de la novela, considerando a esta como enunciado completo respectivamente, expresan y denuncian la injusta situación en que los protagonistas se encuentran. Como propone Arán, se complementan.

En este mismo sentido, los protagonistas son conscientes a lo largo de todo el libro de que no les espera un final feliz. Ya desde el primer capítulo Ismael desconfía del plan de Guida y desde su focalización el narrador expresa: “olía el peligro, imaginaba lo que venía, quería correr en la dirección contraria y caminaba directo hacia el desastre” (Puenzo, 2018, p. 25). Esta sensación se mantiene a lo largo de la novela y se expresa con la focalización en la Enana, quien tiene “la certeza de que aceptar el viaje había sido un error” (Puenzo, 2018, p. 39), o con la sensación de Ismael de que su presencia en la estancia es “un sacrificio” (p. 86). Así, se manifiesta desde el comienzo de la historia que no existe manera de que el relato termine de una forma positiva para los héroes. La construcción de los niños como tales permite al autor conquistar la extraposición que legitima tanto su postura como la manera en que esta se expresa desde la obra como un todo. Permite, a su vez, que ese mismo discurso sea respaldado desde algunas actitudes, acciones y palabras de los niños.

Conclusión. La palabra intrínsecamente convincente

En *Teoría y estética de la novela* (1989) Bajtín desarrolla las maneras en que los discursos sociales pueden introducirse en las expresiones cotidianas o en cualquier otro género discursivo, como la novela. Así, plantea que la palabra ajena puede tomar dos formas: la palabra autoritaria o la palabra intrínsecamente convincente. La primera es aquella que, como dice su nombre, ya posee autoridad y se vincula con temas tabú o ya establecidos socialmente — como lo es el dogma religioso o el discurso científico— y exige un reconocimiento absoluto. Por el contrario, la palabra “ideológica ajena, intrínsecamente convincente y reconocida por nosotros” (Bajtín, 1989, p. 161) es aquella cuyo valor se define en la formación de la conciencia individual. Esta palabra, este discurso, no posee autoridad en la sociedad, sino que busca su lugar en disputa con otras posturas; es “una palabra contemporánea, nacida en la zona de contacto con la contemporaneidad en desarrollo” (Bajtín, 1989, p. 162).

En *Los invisibles*, consideramos al discurso crítico ante la situación de los protagonistas, ante la problemática de las infancias populares y la delincuencia —ausente, pero por ello evidenciada su importancia— una forma de representar artísticamente esta palabra intrínsecamente convincente. Al pensarlo de esta forma, como una palabra que busca ser reconocida y valorada por el lector y el hablante en la sociedad, podemos decir que su ausencia en la polifonía de voces, que evidencia a gritos la necesidad de su presencia, es una gran estrategia para construirse como importante y necesaria. La palabra intrínse-

camente convincente del autor creador es omnipresente en el enunciado completo que es la novela y se tensiona con aquellos discursos que, presentes en la sociedad en que la novela se inserta, continúan expresando y sosteniendo esas ideologías contrapuestas a él.

Bajtín propone en *Teoría y estética de la novela* que “la palabra del héroe no vence hasta el final y queda libre y clara, igual que la del autor mismo” (1989, p. 165). Como ya desarrollamos, Ajo, Ismael y la Enana no vencen; su soledad y abandono culminan en el final de la obra, cuando la Enana muere e Ismael abandona a Ajo, quien, al ver a la liebre se siente “tan solo como ella” (Puenzo, 2018, p. 196). Aunque los héroes no triunfan, a partir del análisis realizado podemos decir que en *Los invisibles* la crítica a su situación se hace presente. Es en su derrota, en la construcción de la novela como un enunciado en que se ausenta un discurso que los defiende, que la palabra de los héroes, la palabra del autor creador, queda libre y clara y nos interpela a alzar la voz.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, Mijaíl (1924). *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. En Iris Zavala y Augusto Ponzio (Comp.). Anthropos
- (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus
- (2002). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI
- Berone, Lucas (2006). Polifonía/Discurso ajeno. En Pampa Olga Arán (Dir.). *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*, pp. 224-231. Ferreyra Editor
- Liebel, Manfred (2023). *Protagonismo infantil popular*. Editorial El Colectivo
- López Parra, Sebastián A. (2019). *Las infancias en plural: imaginarios, prácticas, políticas estatales y su impacto en la construcción del concepto de niñez en Quito*. [Proyecto de investigación]. Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad San Francisco de Quito USFQ
- Puenzo, Lucía (2018). *Los invisibles*. Tusquets

Fuentes

- Arán, Pampa (2014). La pregunta por el autor en Bajtín. En *Bakhtiniana Número especial* (pp. 4-25). <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/17700>
- Bergesio, Liliana (2004). Lo popular y la economía en América Latina. Conceptos y políticas posibles, *Cuadernos FHyCCS. UNJu*, 24, pp. 23-44. <https://www.redalyc.org/pdf/185/18502403.pdf>

“Literatura para nenas”: una revisión del género bajtiniano desde la noción de *gender* y las industrias culturales

Nazarena Fruttero¹

Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
nazarena.fruttero@mi.unc.edu.ar
<https://orcid.org/0009-0003-3029-2948>

Tomás Reznichenco

Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades
Córdoba, Argentina
treznichenco@mi.unc.edu.ar
<https://orcid.org/0009-0009-8440-0602>

Recibido: 08/08/2024

Aceptado: 27/11/2024

Resumen

Este trabajo parte de dos hipótesis fundamentales. La primera de ellas es que la doble valencia en la lengua española de la palabra género —la de género discursivo o artístico (*genre* en inglés) y la de género sexual (*gender* en inglés)— no es inocente, sino que, por el contrario, estas acepciones están íntimamente ligadas. De este modo, no podemos pensar en ningún género (discursivo o artístico) fuera de las distinciones de *gender* que se han expandido por el orden patriarcal. La segunda hipótesis es que la función social de los géneros, en ambas acepciones del término, ha sido afectada por las reglas de uso y consumo de los discursos, expandidas por el avance del sistema capitalista y su orden industrial que ha afectado todas las producciones discursivas, incluyendo la esfera cultural. Consecuentemente, este trabajo busca revisar la noción de género empleada por el Círculo Bajtiniano a partir de estas dos ideas, con el fin de actualizarla en relación con el contexto contemporáneo de industrias culturales y diferencias sexuales.

Palabras clave: género, Mijaíl Bajtín, *gender*, industria cultural, literatura vampírica

¹ Aval docente: Magdalena Uzin, Dra. en Letras (UNC).

“Literature for girls”: a revision of the Bakhtinian genre from the notion of gender and Cultural Industries

Abstract

This work draws from two central premises. The first one is that the double meaning of the word género in the Spanish language —those of genre and gender— is not innocent but, on the contrary, both meanings are intrinsically related. Thus, we can not think of a specific genre outside the distinctions of gender, which have been shaped by the patriarchal order. The second premise asserts that the social function of genres and gender has been influenced by the rules of use and consumption of discourses, which have been expanded under the capitalist system and its industrial order. Therefore, producing an impact on all discursive productions, including the cultural sphere. Consequently, this study seeks to revisit the concept of genre —género in Spanish— as employed by the Bakhtin Circle, informed by these two perspectives, so as to update its relevance in the contemporary context of cultural industries and sexual differences.

Keywords: genre, Mikhail Bakhtin, gender, cultural industry, vampire literature

Introducción

Udolpho! Oh, Lord! not I; I never read novels; I have something else to do².
Jane Austen, *Northanger Abbey*

Uno de los textos centrales en el abordaje de la obra de Mijaíl Bajtín, releído y recuperado incontables veces, es el clásico “El problema de los géneros discursivos” (1990). A pesar de sus años, este texto sigue reapareciendo para pensar múltiples cuestiones: desde novedosas miradas sobre los géneros artísticos hasta discusiones sobre las nuevas formas de circulación de los discursos. Esta potencia del texto probablemente yace en la ruptura que plantea respecto de la tradición anterior: frente al pensamiento estético y filosófico formalista que había empleado el término género para referir a ciertas clasificaciones que se pueden hacer a partir de rasgos fijos, Bajtín presenta una mirada más abierta que borra las fronteras entre los géneros y da cuenta, precisamente, de los diálogos que existen entre estos. Esto lo logra al apartar la noción de género de las artes, puesto que plantea la

² “¿Udolfo? ¡Oh, Señor! no; nunca leo novelas; tengo otras cosas que hacer” [la traducción es propia].

idea de los géneros discursivos como “tipos relativamente estables de enunciados” (Bajtín, 1990, p. 248), empleados en distintas esferas de la práctica humana.

En consecuencia, ya no se buscan una serie de marcas que se puedan identificar en los textos para insertarlos en tal o cual caja clasificadora, sino que existen géneros primarios —aquellos de la comunicación cotidiana— que son reelaborados en formas más complejas denominadas géneros secundarios. Así, los géneros discursivos son inherentes a toda práctica discursiva, incluso “organizan nuestro discurso casi de la misma manera como lo organizan las formas gramaticales” (Bajtín, 1990, p. 268) y van siendo reelaborados en las prácticas comunicativas. Por lo tanto, la problemática del género sobrepasa los límites del sistema artístico para convertirse en una cuestión social, puesto que los géneros artísticos reelaboran el discurso cotidiano. Esto llevó a la fijación que Bajtín tuvo por la novela, género en desarrollo en la época de producción del autor y cuya novedad y heterogeneidad captaron enormemente su atención. Precisamente, la novela es ejemplo paradigmático de un género discursivo secundario en tanto toma géneros primarios (conversaciones cotidianas, discursos jurídicos, la epístola, entre otros) para convertirlos en algo nuevo, de modo que es un género a partir del cual es posible recuperar la polifonía discursiva que acompaña a un momento histórico y social determinado.

Este cambio de paradigma acerca de la forma en la que se piensan los géneros resultó de gran influencia para el desarrollo del postestructuralismo. Tzvetan Todorov plantea al género como una institución en tanto “[funciona] como ‘horizontes de expectativas’ para los lectores, como ‘modelos de escritura’ para los autores” (Todorov, 1978, p. 66). De un modo análogo, Fredric Jameson considera al género también como una institución e, incluso, como contratos sociales entre quien escribe y quien lee, “cuya función es especificar el uso apropiado de un artefacto cultural particular” (Jameson, 1989, p. 86), pactos de lectura que determinan la construcción del sentido. También es posible identificar este espíritu en los postulados de Jacques Derrida, quien considera que “un texto no pertenecería a ningún género. Todo texto participa de uno o de varios géneros, no hay texto sin género, siempre hay género y géneros, pero esta participación no es jamás una pertenencia” (Derrida, s/f, p. 11).

Sin embargo, actualmente los géneros no son únicamente formas de estructurar los discursos y postular pautas para sus lecturas, puesto que, en el marco de las industrias culturales y los medios masivos de información se convierten en dispositivos que determinan la circulación de dichos discursos. Es decir, el género no sólo afecta el sentido de los discursos al plantear un modo de leerlos, sino que también condiciona sus espacios de circulación, debido a la estructura industrial de la sociedad contemporánea, tanto en la cultura como en el campo de la comunicación. Así, el género se ha vuelto un dispositivo fundamental en el ordenamiento de nuestra sociedad industrial y, por ende, un factor de división y clasificación, tanto de los discursos como de los sujetos que los producen o receptan.

Por esto mismo, es menester recuperar la otra cara del término género, aquella que respecta a los llamados estudios de género y que en inglés recibe el nombre de *gender*³.

³ A partir de aquí se empleará el término *gender* cada vez que se utilice el término género en su acepción de género sexual. En la producción académica en lengua española de los estudios de género se suele marcar esta diferencia para evitar ambigüedades. Esta operación teórica es realizada por José Amícola en “‘Gender’ y ‘genre’ en Manuel Puig” (1995), donde plantea que “‘Gender’ es... un término implantado por las feministas norteamericanas que implica una postura vigilante frente a la ideología que cada asignación sexual lleva consigo, a la vez que se define como concepto que acentúa la idea de

Mientras que en la lengua española existe un mismo término para hacer referencia al género discursivo o artístico (en inglés, *genre*) y al género sexual (en inglés, *gender*), en la lengua inglesa se hace esta diferencia a partir de dos palabras que tienen el mismo origen etimológico en la lengua latina que el término del español. Estas diferencias de acepción en los términos fueron un tema de interés para Donna Haraway en “‘Género’ para un diccionario marxista: la política sexual de una palabra” (1995), donde postula que

La raíz de las palabras inglesa, francesa y española es el verbo latino *generare*, engendrar, y el prefijo latino *gener-*, raza o clase... Los sustantivos “Geschlecht”, “gender”, “genre” y “género” se refieren a la noción de surtido, especie y clase. En inglés, “gender” ha sido utilizado en su sentido “genérico” continuamente al menos desde el siglo XIV. En francés, alemán, español e inglés, estas palabras se refieren a categorías gramaticales y literarias. Las modernas palabras inglesa y alemana, “gender” y “Geschlecht”, se refieren de manera muy íntima a conceptos de sexo, sexualidad, diferencia sexual, generación, engendrar, etc., mientras las francesa y española parecen no hacerlo de manera tan evidente (p. 219).

En consecuencia, no existe una palabra en español para hacer referencia a la categoría *gender*, sino que aquellos significados vinculados a la diferencia sexual fueron asociadas posteriormente a la categoría ya existente de género, cuyo origen etimológico es la misma que la de *gender*⁴. Esta ambivalencia del término no es casual y, como se intentará demostrar en este trabajo, acarrea consecuencias en el sentido que se le asigna a los discursos, puesto que tanto el género como el *gender* son factores determinantes en la lectura.

En este artículo, en un entrecruzamiento entre la sociosemiótica y los estudios de género, se propone plantear una revisión de la noción bajtiniana de género para el abordaje de discursos contemporáneos, teniendo en cuenta el contexto actual signado por las industrias culturales y de la información. Para esto, se tendrán en consideración los postulados no sólo de Mijaíl Bajtín, sino de todo el Círculo Bajtiniano⁵, puesto que, a pesar de la singularidad de sus planteos, en los escritos del grupo aparece un enfoque común en su afán de romper con tradiciones anteriores. Finalmente, se postula que ambas acepciones del término género (*genre* y *gender*) están intrínsecamente articuladas, así como también se actualizan al pensarlas a la luz de las lógicas de producción de las sociedades industriales. Para esto, se seleccionaron como parte del corpus de análisis teórico los productos que

valores relativos en el espacio y en el tiempo. Esta categoría se define, pues, como una forma primaria de relaciones significantes de poder que implica las esferas de la política, de la economía y del Estado” (p. 157). Es más, en el diccionario de teoría literaria que Amícola dirigió junto con José Luis de Diego, *La teoría literaria hoy: conceptos, enfoques, debates* (2009), se dedica el capítulo “Género (*Gender*)” de Mónica Cohendoz al desarrollo de esta noción en relación con los estudios literarios. El empleo de *gender* probablemente se fundamenta en que esta área de estudios lleva el nombre de *Gender Studies* en inglés, por lo que el término *gender* permite dialogar con esta tradición, fundamentalmente en su producción norteamericana.

⁴ La palabra empleada por Bajtín (*zhánrov*, géneros) proviene del francés *genre*, cuya etimología es la misma que la palabra género del español. De este modo, si bien el ruso posee una palabra particular para referir al *gender*, la ambivalencia semántica del español se actualiza en el texto bajtiniano al recuperar el término francés que posee ambas valoraciones.

⁵ Este término fue acuñado por Tzvetan Todorov para hacer alusión al grupo del Seminario kantiano, un conjunto de intelectuales que se reunían para compartir sus reflexiones estéticas y filosóficas. Entre ellos destacamos, además de a Bajtín, a Valentín Voloshinov y Pavel Medvedev.

la saga *Twilight* (Crepúsculo), compuesta por cuatro libros de autoría de Stephenie Meyer —*Twilight* (2005), *New Moon* (2006), *Eclipse* (2007) y *Breaking Dawn* (2008)— y sus cinco adaptaciones cinematográficas —*Twilight* (2008), *New Moon* (2009), *Eclipse* (2010), *Breaking Dawn: Part 1* (2011) y *Breaking Dawn: Part 2* (2012)—. A lo largo del desarrollo analítico se intentará demostrar que existe una relación indisociable entre las nociones de género y *gender* que se encuentra atravesada por la lógica de las industrias culturales que condicionan tanto la producción como la recepción discursiva.

Consideraciones iniciales: la encrucijada *genre/gender*

En *El método formal en los estudios literarios* (1994), la principal crítica que realiza Pavel Nikolaevich Medvedev a la forma en que el formalismo entendió el género es que se enfrentaron a dicho problema luego de haber determinado los elementos de la estructura de la obra, es decir, con una poética ya formada. En consecuencia, entienden el género como un conjunto de regularidades, a partir de ciertas características ya establecidas de las obras. Allí yace el problema central: pensaron el género como un punto de llegada, establecido una vez determinadas las características de la obra, en lugar de considerarlo como un punto de partida, puesto que “el género es la forma tipificadora de la totalidad de la obra, de la totalidad del enunciado. Una obra sólo es real en la forma de un género determinado” (Bajtín y Medvedev, 1994, pp. 207-208). Esto se debe a que el pensamiento formalista concibe el sentido como algo interno a la obra, resultado de la sumatoria de palabras y oraciones que componen el texto. Por el contrario, el aporte del Círculo Bajtiniano con su idea de la comprensión dialógica es entender el mundo a partir de la relación que un enunciado establece con otros enunciados anteriores y, por ende, en el contacto de la lengua con la realidad social, dos elementos inseparables.

De ahí que Medvedev destaque la importancia del género en los estudios de la literatura y la práctica discursiva en general, ya que “es la unidad orgánica entre el tema y lo que le es exterior” (Bajtín y Medvedev, 1994, p. 213), es decir, un aspecto central en la comprensión y no sólo una forma de clasificación de los enunciados a partir de sus rasgos estructurales. Por ende, la importancia del género se encuentra en que es indisociable de la práctica discursiva: todo artista produce su obra en el marco de los géneros artísticos, toda persona produce enunciados en el marco de los géneros discursivos. El género es el vínculo entre el tema de una obra y la realidad, ya que, siguiendo a Medvedev

La realidad del género es la realidad social de su realización en el proceso de la comunicación artística ... La concepción de la realidad se desarrolla, se genera, en el proceso de la comunicación ideológica social. Por eso, una verdadera poética del género solo puede ser una sociología del género (1994, p. 215).

La realidad se convierte en objeto artístico a partir de los géneros y, en consecuencia, lo social ingresa a la literatura, por lo que “el género literario ... es un territorio de fricción de sentidos y, por ello, un lugar altamente productivo para el desarrollo de una crítica cultural” (Amícola, 2003, p. 53). De ahí que la literatura no deba ser pensada como una textualidad autónoma, irreverente hacia la realidad social en la que nace, por el contrario, “el texto literario *inscribe* el discurso social y lo trabaja” (Angenot, 1998, p. 95).

Todo enunciado es un acto social, incluyendo las obras literarias, por lo que es indisoluble de las condiciones históricas y sociales en las que surge. Por ello, es fundamental dar cuenta de lo que Medvedev (1994) llama “valoración social”⁶: aquello que une la materialidad perceptible del enunciado con su sentido, en consecuencia, para comprender el sentido de un enunciado es necesario comprender su contexto de producción. El sentido de las palabras no es aquel que aparece en el diccionario, como un sentido neutro, abstracto, que prescinde del contexto, sino que surge “del contexto de la vida en el cual las palabras se sedimentan y se impregnan de valoraciones” (Voloshinov, 1997, p. 125). En este sentido, siempre que alguien habla recupera las valoraciones sociales que los hablantes depositaron en las formas lingüísticas empleadas, de modo que en la práctica literaria “el poeta no escoge formas lingüísticas, sino las valoraciones que estas encierran” (Bajtín y Medvedev, 1994, p. 197). Así, el aspecto evaluativo o valorativo de los enunciados no es externo a ellos. Por el contrario, forma parte de su sentido, no se puede comprender sin la valoración social.

Estas mismas reflexiones pueden trasladarse a la forma en que se piensa a los géneros: así como los sentidos de la lengua se determinan por estas valoraciones socialmente compartidas, el sentido de un género está marcado por la valoración social. Efectivamente, “la elección del contenido y la de la forma son un mismo acto que establece la posición principal del creador. En este acto encuentra su expresión una misma valoración social” (Voloshinov, 1997, p. 127). En torno a esto, aparecen cuestiones mencionadas previamente sobre la relevancia del género en las prácticas discursivas: cuando un enunciado participa de un determinado género se programa la lectura hacia determinados sentidos. En palabras de José Amícola (2003), los géneros “conducen hacia una programación de la interpretación del lector a partir de sus instrucciones diversas a su destinatario o destinataria” (p. 128). Una perspectiva sociológica del género habilita precisamente la comprensión de la realidad desde la cual se produjo dicho enunciado.

No obstante, la valoración social no es la misma en todas las épocas y en todos los lugares, sino que el discurso social está regulado por lo que Marc Angenot denomina hegemonía, es decir un sistema determinante de aquello que puede decirse y pensarse en un momento específico: “el conjunto de los ‘repertorios’ y reglas y la topología de los ‘estatus’ que confieren a esas entidades discursivas posiciones de influencia y prestigio y les procuran estilos, formas, microrrelatos y argumentos que contribuyen a su aceptabilidad” (2010, p. 30). De este modo, las prácticas discursivas como hechos sociales se inscriben en un determinado contexto sociohistórico y, en este sentido, es necesario pensar al discurso en relación con otros, ya que no aparece como el encadenamiento de formaciones discursivas autónomas, sino como un campo de interacción donde se construye la inteligibilidad y se establecen los límites de lo decible, pensable, narrable, etc.

Consecuentemente, la hegemonía no se establece como lo más legítimo, sino como un dispositivo que, mediante sus regulaciones, otorga legitimidad. Evidentemente, el problema del género se encuentra regulado por esa hegemonía cultural que establece aquello aceptable para los géneros, en su doble acepción. Justamente, en el marco de este sistema regulador es evidente que “entre las evaluaciones más amplias y profundas deben hallarse las que definen el sistema de identidades de género, que afectan, aunque de diferentes maneras, a todos los individuos, en todo momento, en todas las sociedades” (Uzín, 2014, p. 30). Esto lleva a la otra noción de género mencionada, la noción de *gender*, trasladada al mundo

⁶ En otras traducciones se emplea el término “evaluación social”.

a partir de procesos de generización (*genderization* en inglés). Desde estos, “el imaginario social en las diferentes culturas ha venido percibiendo un género sexuado en cada uno de los objetos del mundo, pero, al mismo tiempo, acordando al varón y a la mujer características supuestamente inmutables” (Amícola, 2003, p. 13).

De este modo, cabe aclarar que la dicotomía constituida por lo masculino y lo femenino no es un esencialismo con el que nacen los humanos ni otros seres u objetos del mundo, sino que son categorías que han sido construidas histórica y socialmente (Scott, 1999; Butler, 2020). Por ende, el *gender* no es una propiedad de los cuerpos o los individuos, se trata del efecto de un conjunto de prácticas, “una tecnología política compleja”, siguiendo a Teresa De Lauretis (1987), “el producto de variadas tecnologías sociales —como el cine— y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana” (p. 8). El *gender* está presente en todos los ámbitos de la vida social, la multiplicidad de los aparatos ideológicos, incluso la academia, la comunidad intelectual y hasta en el mismo feminismo, puesto que constituye un sistema que le asigna un lugar al sujeto en relación con clases preconstruidas, el sistema sexo-género: “una construcción sociocultural como un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado... a los individuos en la sociedad” (De Lauretis, 1987, p. 11).

Entonces, el *gender* es “el producto y el proceso de un conjunto de tecnologías sociales, de aparatos tecno-sociales o bio-médicos” (De Lauretis, 1987, p. 8) que constituyen un sistema que condiciona la totalidad de la producción discursiva. Por ello,

la definición de lo femenino y lo masculino forma parte de los presupuestos dóxicos, no como algo ajeno, impuesto al enunciado desde fuera, sino como una parte de él que permanece sobreentendida y que abarca “aquello que es común a todos”, lo que todos debemos conocer para que la comunicación pueda realizarse (Uzín, 2014, p. 33).

En efecto, “el género también es el medio discursivo/cultural a través del cual la ‘naturaleza sexuada’ o ‘un sexo natural’ se forma y establece como ‘prediscursivo’, anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral *sobre la cual* actúa la cultura” (Butler, 2020, pp. 55-56). Pero estas nociones no deben ser tomadas como naturales ni mucho menos como esencialismos de las personas, al contrario, son estructuras construidas performativamente que se han convertido en una matriz cultural de inteligibilidad, a partir de la cual es posible leer el mundo. De hecho, Butler (2020) recupera el término hegemonía al teorizar acerca del género, puesto que postula “un discurso cultural hegemónico basado en estructuras binarias que se manifiestan como lenguaje de la racionalidad universal” (p. 59).

Teniendo en cuenta lo desarrollado hasta aquí, se puede afirmar que existe una relación indisoluble entre *genre* y *gender*, debido a que ambas nociones “delimitan espacios de definición de lo reconocible” (Roqué López, 2013, p. 37) que de ninguna forma son excluyentes. Por el contrario, las reglas del *gender* participan de la hegemonía, los enunciados son producidos bajo esa lógica y, por lo tanto, la han replicado históricamente. Así, distintos géneros han sido asociados a distintos *genders* y, en consecuencia, evaluados desde ese lugar. Esto es muy claro en la actualidad donde géneros como el romance han sido asociados a las mujeres, mientras que otros como la ciencia ficción a los hombres. Esta diferencia, aparentemente inocente, conlleva ciertas consecuencias en la valoración de esos productos culturales, como la negación a leer cierto libro o mirar cierta película porque es “de mujeres” y, en su lugar, a elegir otros productos que carezcan de esos rasgos. Frente a la aparente

desaparición de la comedia romántica de la taquilla, la directora especializada en dicho género, Nancy Meyers, explica en un artículo del año 2014 publicado en *LA Weekly* que la base de este problema es que los hombres no están dispuestos a consumir productos, supuestamente, dirigidos a mujeres y sobre mujeres.

De este modo, ciertos géneros “fundamentan su estatuto en diferencias pretendidamente derivadas del género sexual; una apelación a la diferencia sexual como aquella ‘base’ prediscursiva o esfera de la realidad que le sería coextensiva, instituyéndola performativamente en ese mismo movimiento como tal” (Roqué López, 2013, p. 45). Es por esto que en este artículo se considera a la encrucijada *genre/gender* como un espacio fundamental para una crítica del género, puesto que ambas nociones se tensionan y condicionan mutuamente en tanto la lectura programada por los géneros es indisociable de sus connotaciones de *gender*.

Los géneros en la industria cultural: lo femenino como lo devaluado

El avance de la modernidad con la imposición del sistema capitalista tuvo grandes consecuencias en la forma de producir y recepcionar el arte. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno en *Dialéctica del Iluminismo* (1987) plantean que, con el desarrollo de las sociedades de masas el arte pierde su autenticidad y se convierte en un mero negocio de producción en serie, de modo que las producciones artísticas pierden su autonomía al convertirse en una mercancía más. Aparece entonces lo que los autores reconocen como estandarización: “los productos mecánicamente diferenciados se revelan como iguales” (Horkheimer y Adorno, 1987, p. 150), por lo que el consumidor pasa a ocupar un rol pasivo, debido a que “no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el esquematismo de la producción” (p. 151).

Por supuesto, esto afecta la forma en la que se conciben los géneros. Como bien plantea Jameson (1989)

con la eliminación de un estatuto social institucionalizado para el productor cultural y la apertura de la obra de arte misma a la transformación en mercancía, las viejas especificaciones de género se transforman en un sistema de marcas de fábrica. (p. 86)

Así, el género vuelve a tener el propósito clasificador que aparecía en las perspectivas formalistas y se convierte en una categoría funcional para la industria cultural, puesto que participa en el proceso de estandarización. Por ende, “las variedades genéricas no son de aparición espontánea y tienen que ver con las condiciones de funcionamiento del sistema cultural en un momento dado” (Arán, 2016, p. 129). Si bien el surgimiento o desarrollo de un género siempre se vio condicionado por las circunstancias históricas, las industrias culturales vuelven el proceso más evidente, puesto que el género es fundamental en el proceso de producción en serie. En consecuencia, el arte comienza a crearse con el propósito de satisfacer necesidades del mercado y colectivos sociales específicos, de modo que el género se convierte en una categoría de división social: a cada uno de estos grupos el mercado le asignará determinados géneros.

Por supuesto, en esta clasificación de los productos culturales y los géneros de los que estos participan, el *gender* se convierte en una categoría central. Uno de los estudios que

indaga en la encrucijada *genre/gender* en relación con la industria cultural es el capítulo “La cultura de masas como mujer: lo otro del modernismo” (2006) de Andreas Huyssen. En *Después de la gran división*, Huyssen recupera la distinción que se ha realizado en el pensamiento occidental —donde Adorno es destacado como “el filósofo *par excellence* de la Gran División” (2006, p. 10)— entre un “arte elevado”, por un lado, y la cultura de masas, por el otro; diferencia a partir de la cual se ha generado una gran división en las artes. En el capítulo aludido, el autor da cuenta de la presencia de

connotaciones de la cultura de masas en cuanto esencialmente femenina que fueron “impuestas desde arriba”, en el sentido específico de género y que siguen siendo centrales para entender las determinaciones históricas y retóricas de la dicotomía cultura de masas/modernismo. (2006, p. 95)

Lo que se destaca es que, en distintos momentos históricos, ciertos géneros, específicamente aquellos que fueron exitosos en el mercado y por ello despreciados y minorizados desde la crítica, han sido asociados con las mujeres. En consecuencia, nos enfrentamos a una “continua generización de lo devaluado en cuanto femenino” (Huyssen, 2006, p. 104), donde aquellos productos culturales de masas son despreciados, justamente por ciertos rasgos aparentemente “femeninos”.

Un ejemplo de esto se puede hallar en la novela *Northanger Abbey* de Jane Austen. La protagonista, Catherine, es una gran lectora de novelas, sobre todo aquellas pertenecientes al género gótico y tiene largas conversaciones con sus amigas sobre el tema. Sin embargo, al hablar con hombres, siente vergüenza respecto de sus lecturas y sus intereses, puesto que piensa que serán despreciadas por tratarse “tan solo de novelas”, como se muestra en el epígrafe de este trabajo. Si bien se trata de una ficción, la operación de Austen pone en evidencia el tratamiento que se hacía de la novela —sobre todo del gótico y las escrituras de mujeres— a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, donde el éxito comercial de estas obras llevaba a su feminización y, por ende, a un desprecio por parte del discurso hegemónico —presente en *Northanger Abbey*, aunque parodizado y criticado en los personajes masculinos—. A pesar de la distancia histórica con dicha época esta problemática manifiesta su constante permanencia en fenómenos más contemporáneos.

“Arruinaron a los vampiros”: el fenómeno *Twilight*

Casi un siglo después de la novela de Jane Austen, el discurso romántico sufre una serie de transformaciones que ubican su lugar de asiento en los productos culturales. De este modo, se observa un panorama en el cual el amor se seculariza y aparece como tema en la cultura de masas. Además, se asiste a un proceso de romantización de los bienes de consumo. En este sentido, empieza a gestarse una idea de amor romántico que responde a la modernidad capitalista donde “las imágenes del cine y la publicidad codifican el amor romántico en cuadros visuales de intimidad erótica, ocio y lujo” (Illouz, 2009, p. 36). En este contexto, el cine es el gran conductor de estos cambios en el entramado discursivo amoroso. La película romántica hollywoodense encuentra su primer exponente en *It Happened One Night* (1934) de Frank Capra, ubicada dentro del subgénero de la *screwball comedy*, que instala un estándar sobre la caracterización de personajes y la estructura de los filmes románticos

que hasta el día de hoy se mantiene. Esta producción es seguida por otros éxitos de taquilla como *Gone with the Wind* (1939) y *Casablanca* (1942), los cuales empiezan a establecer ciertas ideas sobre el amor —blanco y heterosexual, por supuesto— que van a sostenerse y adaptarse a lo largo del tiempo. Si bien estas primeras producciones recibieron buenas críticas y hoy son consideradas clásicas, no es posible decir lo mismo de sus sucesoras.

Los romances contemporáneos de la industria cultural, tanto en el cine como en la literatura, son herederos de una tradición que colocaba a las obras dirigidas a mujeres en un lugar minorizado. De este modo, al mismo tiempo que se difunden y reproducen contenidos en pos de sostener los roles de género, también se considera peyorativamente a los productos culturales hechos para y sobre mujeres. Lo que sucede es un doble movimiento. Por un lado, la promulgación de determinados mensajes acerca del amor, en los cuales la figura de la mujer siempre aparece subalternizada frente a la de los varones: sumisa, desesperada, inocente. Y, por otro lado, el romance como género es considerado menos válido, menos culto, menos inteligente por estar dirigido especialmente a mujeres, por ser hecho por mujeres y por contar sus historias. En ambos casos, el vínculo con lo femenino acarrea consigo, necesariamente, una degradación en comparación con aquellos géneros asociados a lo masculino.

Recuperar un género es traer con él su historia, su tradición y actualizarla en un nuevo enunciado. Siguiendo a Bajtín (1993), “el género vive en el presente pero siempre *recuerda* su pasado, sus inicios, es representante de la memoria creativa en el proceso del desarrollo literario y, por eso, capaz de asegurar la *unidad* y la continuidad de este desarrollo” (pp. 150-151). Es por esto que “el escritor particular siempre utiliza el género como una ‘memoria’ cultural, dándole una orientación semántico valorativa particular y reacentuándolo según diversos ángulos dialógicos” (Arán, 1999, p. 28). Esto permite pensar en uno de los romances más reconocidos de este siglo: la saga *Twilight*, de Stephenie Meyer, y sus adaptaciones cinematográficas donde se narra la historia de amor entre una humana y un vampiro. Por supuesto, en tanto romance paranormal —es decir, ficción amorosa entre un ser humano y un ser sobrenatural (Crawford, 2013)— también se recupera y actualiza otra tradición: la de la matriz literaria gótica.

El *gothic revival* de los siglos XVIII y XIX recuperó la tradición artística gótica de la Edad Media para forjar un nuevo género en el campo literario: la literatura gótica. Este género aparece en plena época de la Ilustración para dar lugar a aquello que el racionalismo había dejado de lado. Frente a las novelas de aprendizaje y de aventura, en las cuales los personajes iban adquiriendo progresivamente conocimientos que los llevaban al acceso a la verdad, el género gótico pone su mirada en lo oscuro, lo incomprensible, lo sobrenatural, todo lo que buscaba combatir el plan iluminista. Por supuesto, esto generó un enorme rechazo entre los intelectuales de la época, puesto que consideraban que se trataba de un género menor por su superposición de tramas, pluralidad de espacios y voces narradoras, personajes que no crecían a lo largo de su historia. Todos esos rasgos llevaron a un desprecio del gótico que, al mismo tiempo, estaba teniendo un enorme éxito editorial. Asimismo, el género gótico destacó por la proliferación de literatura escrita por mujeres: Ann Radcliffe, Mary Shelley y las hermanas Brontë son algunos de los primeros nombres que salen a colación al pensar en el género. De ahí que exista un estrecho vínculo entre el gótico y las mujeres:

El modo gótico, en tanto menor por su utilización del suspenso y su intención de entretener, aparece así como aquel más apropiado para tratar los miedos femeninos ante el acoso tiránico patriarcal, mientras que la novela de aprendizaje, rotulada

desde el comienzo como género elevado en tanto ponía en práctica el programa iluminista de obtener una enseñanza de la lectura, pareció el más natural para expresar el recorrido en la maduración del varón (Amícola, 2003, p. 61).

Este vínculo no es casual. El desarrollo de la literatura gótica por parte de mujeres —así como el éxito que estas novelas tuvieron entre el público femenino— se fundamenta en que el avance del pensamiento iluminista promovía un modelo de Estado donde las mujeres no participaban. El programa ilustrado era pensado por y para la liberación de los hombres del poder tiránico de la monarquía, proyecto del cual las mujeres no formaban parte. En efecto, la primera ola del feminismo —también llamada feminismo ilustrado— surgió en esta época en la que múltiples pensadoras destacaban la necesidad de brindarle a las mujeres los mismos derechos que tenían los hombres, como el acceso a la educación, y asegurar la igualdad entre los géneros. Sin embargo, llevaría décadas poner en marcha estos cambios, por lo que, mientras tanto, las mujeres plasmaron sus miedos ante el desarrollo de esta sociedad patriarcal en sus novelas: “los horrores del gótico tienen que ver, en este sentido, con la impotencia de muchas mujeres ... ante la situación de la violencia” (Amícola, 2003, p. 38). Pero esto no es un mero elemento de la trama del género: “patriarchy is not only the subject of gothic novels, but is itself a gothic structure. Patriarchy inevitably celebrates a male creative power that demands the suppression —and sometimes the outright sacrifice— of women” (Heiland, 2004, pp. 10-11). De allí que sean tan comunes en el gótico escenas de mujeres sufriendo: violaciones, raptos, encierros e incluso la muerte son algunos de los procesos que sufren las mujeres en estas novelas.

En *Twilight* se recupera la figura vampírica⁸, que fue desarrollada en el gótico, para contar la historia de amor de Bella Swan, una humana estadounidense de 17 años, y Edward Cullen, un vampiro “vegetariano” de más de 100 años. Si bien la figura vampírica posee sus orígenes en tradiciones folclóricas europeas, la forma que asume actualmente en la cultura popular parte del gótico. La primera obra de narrativa que cuenta un romance paranormal entre un ser humano y una criatura vampírica es *The Vampyre*, de John Polidori, aunque el gran éxito llegará casi 50 años más tarde con *Dracula*, de Bram Stoker. Asimismo, fue la adaptación cinematográfica en 1931 de la novela de Stoker, dirigida por Tod Browning, la que quedó en el imaginario popular como modelo de la figura vampírica, tan aterradora como atractiva.

Posteriormente, esta figura fue recuperada y ha tomado distintas formas hasta su representación en *Twilight*, primeramente en la novela (2005) y luego en el cine (2008). Esto generó un *boom* en las ficciones de trama vampírica que, a diferencia de otros fenómenos anteriores, estaban dirigidas a un público femenino y joven: la ya mencionada saga *Twilight*, tanto los cuatro libros de la serie como las cinco películas del estudio Summit Entertainment; la saga *Vampire Academy*, de Richelle Mead, adaptada al cine por The Weinstein Company y a la televisión; la saga *Evernight*, de Claudia Grey; la serie de televisión de The CW, *The Vampire Diaries*, basada en la saga homónima de L. J. Smith, entre otras.

⁷ “El patriarcado no solo es un tema de las novelas góticas, sino que es una estructura gótica en sí. El patriarcado inevitablemente celebra el poder creativo de los hombres que exige la supresión —y a veces el completo sacrificio— de las mujeres” [la traducción es propia].

⁸ Como este trabajo se inscribe en los estudios de género se utilizará la expresión “figura vampírica” en lugar de “el vampiro”, para hacer referencia a esta figura literaria y folclórica, tanto en sus manifestaciones de vampiro, vampiresa o alguna otra identidad que pudiera adquirir. Cuando se emplee el término “el vampiro”, se hará con conciencia de las connotaciones masculinas asociadas a dicho término.

No obstante, las criaturas vampíricas que aparecen en *Twilight* parecen muy distintas de las figuras vampíricas del género gótico: Edward y su familia se llaman a sí mismos “vegetarianos” porque no se alimentan de sangre humana; no mueren al contacto con el sol, sino que su piel brilla de tal manera que hipnotiza a los seres humanos; no duermen en ataúdes; etcétera. Casi pareciera que no quedase ningún rastro de la figura vampírica del género gótico. Entonces, ¿se está borrando la tradición?

El éxito comercial de *Twilight* y el gran fanatismo que produjo trajeron consigo una cantidad similar de rechazo y desprecio por los libros y las películas. Se criticaba la saga puesto que se estaba arruinando la figura vampírica tal como había sido concebida en la literatura; se le quitaban todos los rasgos terroríficos para volver a los vampiros héroes románticos e inofensivos. Estas críticas parecían plantear que, al quitar la figura vampírica de su género de origen (el gótico y el terror), se la arruinaba por completo:

The crossover of vampires from horror to romance/melodrama is regarded as weakening a previously virile monster. Participants define themselves against female audiences . . . Comments about Stoker ‘rolling in his grave’ indicate the sub-cultural credibility of Dracula, borne out in other forum discussions about Dracula and 30 Days of Night above. Both texts are approved of for perceived heteronormative masculine values: violence, predatory sexuality, and objectivity⁹ (Ormrod, 2011, citado en Crawford, 2013, p. 224).

Si bien el gótico fue despreciado en sus orígenes y dejado de lado por el canon literario, posteriormente la crítica volvió sobre esas escrituras y las revalorizó, de modo que adquirió cierta legitimidad. No sucedió lo mismo con el romance —que desde sus comienzos ha sido despreciado, como también lo han sido sus lectoras y lectores— que ha sido pensado como un género carente de seriedad y que no merece la mirada de la academia. Lo que la crítica de *Twilight* plantea es que, cuando se llevó una figura que pertenecía a una cultura legitimada a un público femenino, esta perdió su seriedad. El mero hecho de que apareciera desde una mirada que satisficiera las necesidades de un público de mujeres, llevaría a una completa descalificación de la figura literaria, puesto que el romance y el terror son dos géneros opuestos, ¿verdad?

Como estudia profundamente Joseph Crawford, en *The Twilight of the Gothic?* (2013), las historias de romance han sido un tópico frecuente en la literatura gótica. Es posible comprobar esto si se exploran algunos de los títulos más reconocidos del género: *Wuthering Heights*, *Jane Eyre*, *The Mysteries of Udolpho* son sólo algunos de los tantos ejemplos. Con el tiempo, el gótico derivó en dos tradiciones: por un lado, la del terror —con aquellas obras que producen el efecto del terror mediante el uso de la estética de lo sublime, que exploró el gótico con tanta profundidad—; y, por el otro, la del romance. Por más distantes que parezcan a simple vista, ambas tradiciones se chocan fuertemente si se profundiza en quienes las protagonizan:

⁹ “El paso de los vampiros del horror al romance/melodrama es concebido como debilitador del antes viril monstruo. Estos se definen en contra de la audiencia femenina ... Comentarios sobre Stoker “revolcándose en su tumba” indican una credibilidad sub-cultural acerca de *Drácula*, nacida en otros foros de discusión sobre *Drácula* y *30 días de oscuridad*. Ambos textos están aprobados por percibirse con valores heteronormativos y masculinos: violencia, sexualidad abusiva y objetividad” [la traducción es propia].

The figures of 'Gothic villain' and 'romantic hero' had so much in common that it was possible for one to be mistaken for the other: that markers such as violence, unhappiness, loneliness, predatory sexuality and an attachment to anachronistic, aristocratic values were capable of being interpreted, not as proofs of anti-social monstrosity, but as signs of a damaged but noble soul yearning for redemption through romantic love¹⁰ (Crawford, 2013, p. 52).

Precisamente, esas tendencias disonantes —a pesar de ello— tienen el mismo origen genérico. Estas se entrecruzan en *Twilight* y en la tradición de los romances paranormales: el terror y el romance se encuentran en Edward Cullen, el vampiro que lucha contra sus impulsos vampíricos para estar con su enamorada. Como bien plantea Anne Williams, la tradición del gótico para mujeres ha existido junto con una tradición que se le opuso: un gótico para hombres, el cual quitó el interés sobre las tramas románticas que tenía el primero de ellos (Crawford, 2013), de modo que, para adquirir prestigio, este gótico para hombres borró todo rastro del romance, para así distanciarse de ese género menor. No obstante, la potencia de *Twilight* y el gran éxito que tuvo radican en que, precisamente, recuperó ambos elementos del género gótico y los dirigió a un público femenino que ya estaba presente en los orígenes del género. Quien critique a *Twilight* por "arruinar a los vampiros" está dejando de lado que todos los factores que la saga deja en evidencia siempre formaron parte de la figura vampírica y basta tan sólo con recuperar la historia del género para darse cuenta.

Conclusiones

A partir de lo analizado se ha demostrado que existe una relación indisociable entre los términos género y *gender*, puesto que, debido a las matrices de inteligibilidad discursiva —es decir, a la hegemonía y al *gender* tal como lo entiende Butler—, todo género es leído desde las lógicas del *gender*. En consecuencia, los discursos son valorados desde ese lugar, lo que ha llevado históricamente a una devaluación de lo femenino. Esto se acrecienta si lo pensamos desde las dinámicas capitalistas de las industrias culturales, donde los productos se conciben siempre desde la idea de género como un factor clasificatorio de los discursos y sus ámbitos de circulación, donde a cada grupo social se le asignan determinados géneros.

El ejemplo de *Twilight* es muy claro. A pesar de que tanto el romance como el terror tienen el mismo origen genérico en el gótico, el primero de estos se ha ligado a los grupos femeninos y, por lo tanto, cuando se colocó la figura vampírica en este género fue considerada por parte de la crítica en su condición devaluada, como si hubiera algo inherente al romance que pudiera llevar a su detrimento. Sin embargo, se trata sólo de valoraciones sociales hegemónicas que se asociaron históricamente con ciertos géneros y que progra-

¹⁰ "Las figuras del 'villano gótico' y el 'héroe romántico' tenían tanto en común que era posible confundir una con la otra: rasgos tales como la violencia, la infelicidad, la soledad, la sexualidad abusiva y la fijación por los anacrónicos valores aristocráticos podían interpretarse no como pruebas de una monstruosidad anti-social, sino como signos de almas dañadas, pero nobles, que buscaban redención a través del amor romántico" [la traducción es propia].

maron su lectura desde ese lugar, donde lo femenino y los productos de masa son siempre aquello que queda excluido de la alta cultura.

Por estas razones resulta primordial abocarnos al estudio de los productos masivos, ya que a partir de ellos es posible reconstruir la hegemonía que regula las prácticas discursivas en un momento dado, instancia donde el concepto de género es central. Todo esto sin dejar olvidar que al emplear esta categoría bajtiniana, tan productiva para los estudios del discurso, es necesario dar cuenta de los sesgos ideológicos que la acompañan, ya que no podemos aislar el género de otras problemáticas como el *gender* o las industrias culturales. Es más, el panorama podría abrirse para incluir otro tipo de operaciones de exclusión y minorización que lleva a cabo el género. Por ahora estas luchas no están saldadas, sino que es necesario mantener una mirada crítica que dé cuenta de las nuevas formas que toman estos discursos minorizantes, en tanto la productividad de la crítica no siempre está en la cultura “de verdad”.

Referencias bibliográficas

- Amícola, José (1995). “Gender” y “genre” en Manuel Puig. En R. Spiller (Ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): transgresión e intercambio* (pp. 155-163) Vervuert Verlag
- (2003). *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*. Beatriz Viterbo Editora
- Angenot, Marc (1998). *Interdiscursividades. De hegemonías y diferencias*. Editorial Universidad Nacional de Córdoba
- (2010). *El discurso social*. Siglo XXI Editores
- Arán, Pampa (1999). *El fantástico literario*. Narvaja Editores
- Austen, Jane (2007). *Northanger Abbey*. Wordsworth Editions Limited
- Bajtín, Mijaíl (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica
- (1990). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI
- Bajtín, Mijaíl y Medvedev, Pavel Nikolaevich (1994). *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Alianza Editorial
- Butler, Judith (2020). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós
- Cohendoz, Mónica (2009). “Género (Gender)”. En José Amícola y José Luis de Diego (Dir.), *La teoría literaria hoy: conceptos, enfoques, debates*. Ediciones Al Margen
- Crawford, Joseph (2013). *The Twilight of the Gothic?*. University of Wales Press
- De Lauretis, Teresa (1987). *Tecnologías de Género*. University Press Bloomington

Derrida, Jacques (s/f). *La ley del género*. En Jorge Panesi (Trad.). FFyL, UBA.

Haraway, Donna (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra

Heiland, Donna (2004). *Gothic & Gender. An Introduction*. Blackwell.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor (1987). *Dialéctica del iluminismo*. Alianza Editorial

Huysen, Andreas (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*. Adriana Hidalgo editora

Illouz, Eva (2009). *El consumo de la utopía romántica*. Katz Editores

Jameson, Fredric (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Visor Distribuciones S. A.

Meyer, Stephenie (2005). *Twilight*. Hachette Book Group

— (2006). *New Moon*. Hachette Book Group

— (2007). *Eclipse*. Hachette Book Group

— (2008). *Breaking Dawn*. Hachette Book Group

Roqué López, Camila (2013). Encrucijada *genre/gender*: topografías teóricas para una investigación interdisciplinar. En A. Boria y F. Boccardi (Comp.), *Prácticas teóricas 1: lenguajes, sexualidades y sujetos*, pp. 31-48. Ferreyra Editor. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/21141>

Scott, Joan (1999). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En M. Navarro y C. R. Stimpson (Comp.), *Sexualidad, género y roles sexuales*, pp. 265-302. FCE

Todorov, Tzvetan (1978). *Los géneros del discurso*. Waldhuter editores

Uzín, Magdalena (2014). *Vacilaciones del género. Construcción de identidades en revistas femininas*. Centro de Estudios Avanzados. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/1297>

Voloshinov, Valentín (1997). La palabra en la vida y la palabra en la poesía. En M. Bajtín (Autorx), *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, pp. 106-137. Anthropos

Fuentes

Arán, Pampa (2016). *La herencia de Bajtín: reflexiones y migraciones*. Centro de Estudios Avanzados. <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/4780/La%20herencia%20de%20Bajt%C3%ADn%20Digital.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Hardwick, Catherine (Directorx) (2008). *Twilight* [película]. Temple Hill Entertainment, Maverick Films, Goldcrest Film Finance y Aura Films

Weitz, Chris (Directorx) (2009). *The Twilight Saga: New Moon* [película]. Temple Hill Entertainment, Maverick Films y Sunswept Entertainment

Slade, David (Directorx) (2010). *The Twilight Saga: Eclipse* [película]. Summit Entertainment

Condon, Bill (Directorx) (2011). *The Twilight Saga: Breaking Dawn – Part 1* [película]. Temple Hill Entertainment y Sunswept Entertainment

Condon, Bill (Directorx) (2012). *The Twilight Saga: Breaking Dawn – Part 2* [película]. Temple Hill Entertainment y Sunswept Entertainment

Mínimo Común Mediático. Premisas y definiciones de la memoria cultural

Tobías Ben¹

Ciencia Política, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
tobiasben@mi.unc.edu.ar
<https://orcid.org/0000-0002-6943-4478>

Recibido: 16/08/2024

Aceptado: 27/11/2024

Resumen

El presente artículo propone el concepto de Mínimo Común Mediático (MCM) como un fenómeno cultural clave en el capitalismo tardío, fundamentado a partir de las teorías de Mijaíl Bajtín, Fredric Jameson y Jean Baudrillard. El MCM refiere a la transmisión de fragmentos culturales compartidos que sostienen las relaciones sociales en una época marcada por la fragmentación de los grandes relatos y el presente perpetuo. A través del análisis de memes sobre el nacionalismo argentino en Reddit, este artículo explora cómo estos productos culturales condensan imaginarios colectivos y revitalizan identidades compartidas. El MCM es una propuesta de propia autoría para facilitar la explicación de la memoria cultural y cohesión social en la sociedad del capitalismo tardío.

Palabras clave: memoria, cultura, Mijail Bajtín, Fredric Jameson, Jean Baudrillard

¹ Aval docente: Ariel Gómez Ponce, Dr. en Semiótica (UNC).

“Mínimo Común Mediático”.

Premises and definitions of cultural memory

Abstract

This article proposes the concept of the “Mínimo Común Mediático” (MCM) as a key cultural phenomenon in late capitalism, based on the theories of Mikhail Bakhtin, Fredric Jameson, and Jean Baudrillard. The MCM refers to the transmission of shared cultural fragments that sustain social relations in an era marked by the fragmentation of grand narratives and the perpetual present. Through the analysis of memes about Argentine nationalism on Reddit, the article explores how these cultural products condense collective imaginaries and revitalize shared identities. The MCM, an original concept introduced here, facilitates the explanation of cultural memory and social cohesion in the society of late capitalism.

Keywords: memory, culture, Mikhail Bakhtin, Fredric Jameson, Jean Baudrillard

Introducción

La posmodernidad, como dominante cultural del capitalismo tardío, ha traído consigo acontecimientos que renuevan lógicas sociales. Distintos hechos mediáticos que persisten flotando en el imaginario social no dejan de demostrar que la cultura no es más que la transmisión dialéctica de usos y costumbres. La memoria cultural, en particular, funciona como reminiscencia inmediata de hechos pasados y ordenador temporal para comprender la realidad social en la que se vive. Esta memoria cultural, en la que “todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados” (Bajtín, 1979, p. 258), funciona como articulador en una sociedad corroída por las lógicas del capital. Es por eso que propongo el concepto de Mínimo Común Mediático (en adelante MCM), noción adaptada a partir de la lectura de *La Sociedad del Consumo* (1985) de Jean Baudrillard y pensada como un sostén que une fragmentos y nos devuelve a los orígenes de las formas dialógicas relacionales, ya que para Baudrillard existe en la sociedad un mínimo denominador cultural “el cual define la menor panoplia común de objetos que debe poseer el consumidor medio para alcanzar el título de ciudadano de esta sociedad de consumo” (1985, p. 119).

Por fuera de eventos específicos que devuelven las formas solidarias y colectivas de la acción social, tales como súbitas revueltas o celebraciones populares, el individuo ha perdido “su capacidad de extender activamente sus protenciones y retenciones por la pluralidad temporal y de organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente” (Jameson, 2016, p. 46-47), motivo por el cual vivimos, según Jameson, en un “presente perpetuo”. Este es un estado o condición social de permanente cambio y transformación sin verdaderas revoluciones en la estructura política que modifiquen las relaciones de poder. La percepción de pasado, presente y futuro se desdibuja o pierde su relevancia. El presen-

te perpetuo opera en cada individuo del capitalismo tardío cortando lazos interpersonales y anulando la conciencia de la sociedad en casi todo momento. De allí la importancia de encontrar lo que Bajtín (1987) llama “chispas” en un sistema político en el que “difícilmente sus producciones culturales puedan producir algo más que ‘cúmulos de fragmentos’ y una práctica azarosa de lo heterogéneo, fragmentario y aleatorio” (Jameson, 2016, p. 46-47). A partir de esto, se procurará definir el concepto de Mínimo Común Mediático, haciendo eje en la teoría bajtiniana. A su vez, el artículo se propone exponer sus implicaciones históricas y teorizar sobre su potencia política a partir de la adición de los aportes de Jameson y Baudrillard.

Aproximación al marco teórico

En el acto dialógico del individuo, cada discurso opera como parte de un gran conjunto de significantes, en donde “tarde o temprano lo escuchado y lo comprendido activamente resurgirá en los discursos posteriores o en la conducta del oyente” (Bakhtin, 1979, p. 257). La cultura es la transmisión y transformación de lo dado y el lenguaje es el receptáculo que mantiene vivos los sentidos, aun estando proscritos u olvidados. La palabra siempre se encuentra dirigida a alguien. La cultura existe sólo porque el lenguaje quiere ser oído, entendido y, sobre todo, contestado. Es a través del enfrentamiento de la palabra de uno con la palabra del otro que se gestan ideas en común. Y, si bien siempre un significado prevalece sobre los otros, la disputa del sentido es la que provoca un crecimiento cualitativo en la cultura a partir de la diversidad de voces debatiendo e interponiéndose entre sí.

La comunicación dialógica no sólo articula significados, sino que encierra un potencial político que puede reconfigurar los imaginarios sociales que estructuran nuestra percepción de la realidad. Este tipo de comunicación trasciende la mera interacción interpersonal, manifestándose de manera central en los procesos dialógicos individuales, los que Mijaíl Bajtín denomina “diatriba”. Según Bajtín, la diatriba constituye “un género retórico internamente dialogado y construido habitualmente en forma de conversación con un interlocutor ausente” (1979, p. 169). Este género discursivo, en tanto expresión internalizada de una concepción social, mantiene su relevancia crítica a pesar de la ausencia del diálogo intersubjetivo y su persistencia en el pensamiento individual se debe a esta proyección cultural internalizada. Así, la diatriba adquiere un carácter estructurante dentro de los marcos discursivos que median entre el individuo y la sociedad.

En el contexto del capitalismo tardío, el fin de los grandes relatos produce como consecuencia una creciente fragmentación (Jameson, 2015) que se traduce en la concepción de la sociedad como una serie de reductos —tales como consumos, clases o producciones— que carecen de una articulación cohesiva. La posmodernidad, en este sentido, desdibuja nuestra percepción de la realidad en su conjunto, imposibilitando la formación de una conciencia social de clase y formas de solidaridad que supieron existir en etapas previas al capitalismo tardío. Según Jameson (2016), los desórdenes de la memoria se han convertido en el epicentro de la angustia cultural contemporánea, desórdenes que derivan, en parte, de dos fenómenos inherentes al capitalismo tardío. En primer término, la concesión de una ventaja al presente, es decir, la anulación del pensamiento más allá del ahora, lo cual ya se ha expuesto anteriormente. En segundo lugar, la tendencia nostálgica de los sujetos a idealizar el pasado histórico como una época virtuosa —un elemento clave para

comprender el MCM —, mientras los mismos sujetos son incapaces de generar auténticas innovaciones éticas y estéticas en el presente.

Esta retrospectiva provoca en la cultura una repetición constante y vacía, lo que deriva en producciones culturales transformadas en simples pastiches (Jameson, 1996). Dichos pastiches, lejos de constituir formas críticas, se presentan como parodias carentes de profundidad, diluidas de cualquier estilo propio o genuina innovación. Esta condición, consecuencia del capitalismo tardío, refleja la pérdida de una narrativa original en la cultura contemporánea. La nostalgia es un concepto que nos interesa para acuñar el nuevo sintagma, debido a que esta actúa en un plano generalizado en cuanto a la producción cultural del capitalismo tardío. Los sujetos, frenados en un tiempo inmóvil —y, al mismo tiempo, conocido y extraño, donde lo propio parece ajeno y lo ajeno, propio— sólo atienden a materiales antiguos para la creación de nuevas producciones, porque es lo único cognoscible.

Y es que la posmodernidad, según Jameson, padece de la atenuación de la noción histórica, la “imposibilidad de representar pasado y futuro; lo que no implica un rechazo del concepto de la temporalidad, sino antes bien su contracción y encarcelamiento” (Gómez Ponce, 2020, p. 122). La producción sólo existe a partir del material disponible y esta contracción es la que detiene la producción de nuevas expresiones culturales. El punto de quiebre con la norma sucede en el momento en que ciertas producciones adquieren una cosmovisión contrahegemónica y potencialmente pueden transformarse en “las chispas de la llama única del carnaval, llamada a renovar el mundo” (Bajtín, 1987, p. 18). Cabe destacar que para Bajtín la noción de carnaval representa una subversión temporal del orden establecido, donde se subvierten las estructuras tradicionales de poder. En el MCM se vislumbran estas chispas que recuperan atisbos de la memoria cultural y proponen renovaciones en la producción cultural.

En este sentido, el presente artículo buscará analizar la manifestación de un MCM a través de diversos memes publicados en Reddit, tomando como estudio de caso el nacionalismo argentino. El meme, como producto cultural, constituye una forma contemporánea de comunicación que condensa ideas complejas en imágenes o mensajes simples, fácilmente difundibles y accesibles. Su capacidad para replicarse rápidamente y adaptarse a diferentes contextos sociales lo convierte en un objeto ideal para examinar cómo ciertos imaginarios colectivos —en este caso, relacionados con el nacionalismo— se reproducen y consolidan en la esfera digital (Dawkins, 1976). A través del análisis de estos memes, se explorarán las dinámicas culturales y comunicacionales que subyacen en la construcción de un sentido común compartido y cómo estos productos culturales reflejan las tensiones y consensos en torno al nacionalismo en Argentina.

Mínimo Común Mediático

Lo que se pretende poner en tensión es la posibilidad de existencia de ciertos fenómenos nostálgicos con una, aunque sea mínima, cuota positiva. Al establecer esta posibilidad, se puede pensar que las reconstrucciones del pasado nos habilitan a construir lazos con otros individuos. Como cuestionamiento, el archivo histórico cultural que es transmitido dialógicamente puede tener alguna potencialidad cultural. Asimismo, con esta certeza es posible pensar atisbos de lo popular en lo masivo (Gómez Ponce, 2022). En la cultura mediática argentina, existen ciertos hechos y personalidades que en particular tienen su apa-

ración y dejan una huella en el inconsciente colectivo. El MCM es el remanente cultural de la sociedad. Es el contenido consumido, transmitido interpersonalmente y necesario para sostener relaciones de paridad a través de códigos del lenguaje compartidos. La cultura popular, como reservorio material de la historia humana (Bajtín, 1987), tiene un carácter definitorio para cada acción que se desarrolla en el presente. Ningún texto puede ser deslindado de su contexto, por lo cual el MCM nos invita a atender a la porción de cultura que todos poseemos guardada por fuera de las experiencias individuales o locales. En una temporalidad definida por “la sustitución de una relación espontánea por una relación mediatizada por un sistema de signos” (Baudrillard, 1974 [1970], p. 105), el objeto mismo de lo que se consume es la cultura. Es el individuo quien fagocita la cultura por mero interés personal, pero debido a este mismo hecho es el que sostiene lazos de solidaridad y transforma a los individuos en pares.

Como se mencionó anteriormente, en la etapa tardía del capitalismo se encuentra coartada la posibilidad de idear nuevos productos culturales, por lo cual nos vemos obligados a consumir y crear únicamente pastiches (Jameson, 1996). El MCM propone una salida a este estancamiento cultural. Si se toman por caso los discursos que circulan por la realidad nacional argentina, es posible pensar hoy que la idea de nacionalismo ha sido erosionada y no se encuentra presente más allá del himno o el festejo de ciertas fechas patrias. Sin embargo, en los últimos años han surgido potentes discursos en favor de los valores patrióticos, que buscan hacer prevalecer las tradiciones locales y se posicionan fuertemente en contra de lo global. Es quizá el MCM quien pueda explicar el freno a esta desnacionalización, en el sentido en que “la memoria no es para la cultura un depósito pasivo, sino que constituye una parte de su mecanismo formador de textos” (Lotman, 1996 [1985], p. 161).

Figura 1. *Upa, casi piso al mejor país del mundo*



Nota: imagen publicada por el usuario roccio666

Fuente: https://www.reddit.com/r/dankgentina/comments/q0m219/concuerdo_mucho_con_la_imagen2

² Todas las imágenes utilizadas en el artículo provienen de Reddit. Su uso obedece a la excepción prevista por la Ley 11.723 de Propiedad Intelectual Argentina, que permite incluir imágenes con fines educativos, críticos y de análisis cultural. En el caso de que la autoría de las imágenes exprese su disconformidad o pida remover la imagen esta será retirada de la revista después de ser verificada la autoría.

El nacionalismo, por caso, parecería ser un elemento cuanto menos reprimido u olvidado que pasa a lo más alto cuando es compartido y consumido entre pares. En imágenes extraídas de redes sociales —que cuentan con miles de impresiones y millones de visualizaciones— no sólo se replica un ideal común, sino que se trabaja sobre la historia argentina y los logros que la han consagrado política, deportiva, culinaria, y musicalmente. Este tipo de memes se replican a lo largo y ancho de Internet, ya que la formación de textos de una cultura particular está ligada a su contexto político y a la replicación que funciona con efecto de contagio. El MCM entonces no sólo es el reservorio cultural, sino el potencial combustible para las “chispas” que actualizan las representaciones materiales de nuestra sociedad. Es en aquella originalidad que cada texto contiene que es posible encontrar ciertos atisbos de “un

Figura 2. *Argentinos todo el año: SACAME DE ACÁ! / Argentinos en julio: ¡VIVA LA PATRIA!*



Nota: Meme publicado por el usuario A-Thomas.

Fuente: https://www.reddit.com/r/dankgentina/comments/xjqe7/que_cosa_linda_es_tener_el_privilegio_de_haber/

movimiento de rueda, es decir una permutación permanente de lo alto y lo bajo del cuerpo y viceversa (o su equivalente, la permutación de la tierra y el cielo)” (Bajtín, 1987, p. 189). Figuras de la cultura argentina aparecen en múltiples memes referidos al nacionalismo, tales como José de San Martín, Maradona o Carlos Gardel, entre otras. Asimismo, aparecen hechos significativos como la creación de Taringa, la quintuple condecoración del Nobel o el

Figura 3. *Meme de orgullo argentino*



Nota: Meme publicado por el usuario fidodido23.

Fuente: https://www.reddit.com/r/dankgentina/comments/zbynr3/yo_no_ped%C3%AD_nacer_en_argentina_simplemente_tuve_el/

primer largometraje animado *El Apóstol*, los cuales adquieren esta significación al ser percibidos como exaltadores de la patria. Lo que tienen en común las distintas figuras y acontecimientos no es tan importante como lo que generan entre los argentinos. El sentimiento de orgullo que nace a partir de estas “signaturas” (Jameson, 2007) marca una huella imborrable en cada argentino que comparte y se pliega a ese código humorístico y que lo hace sentir parte de un todo. Es la cultura popular que permite revivir —contra la ironía fantástica del mutismo de las masas (Baudrillard, 1985)— un sentido latente y generar lazos entre pares que sin estas huellas históricas serían imposibles de crearse o asimilarse.

El MCM opera en toda relación social, obligando al individuo a aprender y transmitir un bagaje cultural y teórico sobre los acontecimientos que nos hacen, por caso, argentinos más allá de haber nacido dentro del Estado nacional argentino. MCM es una respuesta a “esas transformaciones rotundas que, tiempo después, las culturas deben saber procesar e incorporar en el registro colectivo como condición para retornar al equilibrio” (Gómez Ponce, 2023, p. 36).

Figura 4. Meme de orgullo argentino



Nota: Meme publicado por el usuario IgnicionDigital.

Fuente: <https://www.reddit.com/r/ArgentinaBenderStyle/comments/172imyl/comment/k3x4wlc/>

Conclusiones

El lenguaje, como acto político, no sólo sirve para resolver tensiones de sentido, sino también para cimentar las bases de lo que se conoce como sociedad. El presente continuo o red de sentidos contemporáneos configura la posibilidad de entendimiento entre pares en la medida en que el diálogo como acontecimiento tiene responsividad (produce sentido) y responsabilidad (construye un vínculo intersubjetivo). Esto siempre y cuando exista un mínimo común que reúna a dos o más personas bajo una identidad mediática que las asimile.

Siguiendo a Baudrillard (1974 [1970]), se puede constatar que existen algunos procesos políticos, lingüísticos y culturales que superan los límites del sentido y avanzan contagiando a la sociedad entera inmediatamente, lo que supone una gran alternativa para imaginar nuevos mundos. Los individuos del capitalismo tardío, a partir de las redes sociales como superficie de circulación instantánea de signos, se ven obligados al rápido entrecruzamiento de sentidos correspondientes al MCM. La cultura, como núcleo central de toda dinámica social, se presenta como el principal campo de acción para superar el estancamiento característico del capitalismo tardío.

La cultura en tanto gran memoria de la sociedad nos informa, sitúa y acompaña en todas nuestras decisiones: “todo está mediado por la cultura, al punto de que hasta los ‘niveles’ políticos e ideológicos tienen que ser inicialmente desenredados de su modo primario de representación” (Jameson, 2007 [1992], p. 60). Es por ello que el MCM opera internamente en los sujetos como catalizador de un gran tiempo (Bajtín, 1979) y, de esta manera, permite la comprensión del sentido y la trascendencia de todo texto pasado. La interacción cultural, entendida como dimensión constitutiva de la producción de sentido entre dos personas, existe, quisiéramos sugerir, gracias al MCM.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, Mijaíl (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza
— (2002 [1979]). *Estética de la creación verbal*. En Tatiana Bubnova (Trad.). Siglo XXI
- Baudrillard, Jean ([1970] 1974). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Siglo XXI
— (1985). *À sombra das maiorias silenciosas O fim do social e o surgimento das massas*. Editora Brasiliense
- Dawkins, Richard (1976). *The selfish gene*. Oxford University Press
- Gómez Ponce, Ariel (2020). Intensidades y afectos. En Ariel Gómez Ponce y Pampa Olga Arán (Ed.). *Fredric Jameson: una poética de las formas sociales: claves conceptuales*, pp. 119-136. Centro de Estudios Avanzados (UNC)
- Jameson, Fredric (1996). *Teorías de la postmodernidad*. En C. Montolío Nicholson y R. Del Castillo (Trad.). Trotta
— (2015). La estética de la singularidad. *New Left Review*, 92 (pp. 109-142). <https://newleftreview.es/issues/92/articles/fredric-jameson-la-estetica-de-la-singularidad.pdf>
— (2016). *Teoría de la postmodernidad*. Trotta
— (2007 [1992]). *Signaturas de lo visible*. Prometeo Libros
- Lotman, Iuri (1996[1985]). La memoria a la luz de la culturología. En Yuri Lotman (Autor), *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (pp. 157-161). Cátedra

Fuentes

- Gómez Ponce, Ariel (2022). *Reveses del carnaval. Un materialismo cultural para Mikhail Bakhtin*. Revista Refracción, 6 (pp. 261-282) https://revistarefraccion.com/6/MISCELANEA_2_reveses_del_carnaval.pdf

- (2023). Rimbaud, eterno resplandor de una imagen con recuerdos. Memoria y semiótica de la cultura. *Ñeatá. Revista Digital Del Grupo de Estudios Semio-Discursivos*, 5 (pp. 34-50) https://www.academia.edu/111745657/Rimbaud_eterno_resplandor_de_una_imagen_con_recuerdos_Memoria_y_semi%C3%B3tica_de_la_cultura
- (2022). "Reveses del carnaval. Un materialismo cultural para Mikhail Bakhtin". *Revista Refracción*, N. 6. Recuperado de: https://revistarefraccion.com/6/MISCELANEA_2_reveses_del_carnaval.pdf
- [roczio666] (3/10/2021) Concuero mucho con la imagen [Figura 1] [Publicación]. https://www.reddit.com/r/dankgentina/comments/q0m219/concuero_mucho_con_la_imagen/#lightbox
- [A-ThomaS-] (20/9//2022) Que cosa linda es tener el privilegio de haber nacido en esta tierra de delirios y oportunidades - Ysy A [Figura 2] [Publicación], https://www.reddit.com/r/dankgentina/comments/xjkqe7/que_cosa_linda_es_tener_el_privilegio_de_haber/
- [fidodido23] (4/12/2022) yo no pedí nacer en argentina, simplemente tuve el privilegio [Figura 3] [Publicación] Reddit. https://www.reddit.com/r/dankgentina/comments/zbynr3/yo_no_ped%C3%AD_nacer_en_argentina_simplemente_tuve_el/
- [IgnicionDigital] (7/10/2023) [Figura 4] [Comentario] Reddit. <https://www.reddit.com/r/ArgentinaBenderStyle/comments/172imyl/comment/k3x4wlc/>



— **Temática libre** —

Las disputas políticas en X: la descalificación del otro a partir de la ironía o el insulto

Carla De Alessandro¹

Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
carla.de.alessandro@mi.unc.edu.ar
<https://orcid.org/0009-0009-1165-3588>

Alfonsina Milán

Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
alfonsina.milan@mi.unc.edu.ar
<https://orcid.org/0009-0006-0359-8070>

Recibido: 20/08/2024

Aceptado: 28/11/2024

Resumen

El trabajo que presentamos tiene por objetivo abordar la plataforma digital X como un espacio de discusiones políticas en el que prima la descalificación del otro por encima de la búsqueda deliberada de un acuerdo común. Pensamos que, en el marco de la militancia política dentro de las redes sociales, la polarización política se da en la mayoría de los casos desde la recurrencia a estrategias retóricas —como el insulto o la ironía— que funcionan bajo la premisa de desacreditar al otro. Por lo tanto, y en relación con lo anterior, consideramos que la identidad del usuario —vinculado con un grupo que defiende las mismas ideas— se construye en función de su palabra y en contraposición a la de su adversario. Con esta idea en mente, nos disponemos a analizar discursivamente una discusión iniciada en la plataforma de X —antes llamada Twitter—, a partir de la publicación del candidato a presidente Sergio Massa sobre su visita a la ciudad de Córdoba. Para abordar este análisis, nos interesa detenernos en dos textos cuyos planteos conforman nuestro sustrato teórico: *Polémica y argumentación en el espacio público democrático de Ruth Amossy* (2017) y “La función del ethos en la formación del discurso conflictivo” de Dominique Garand (2016).

Palabras clave: X, redes sociales, discurso político, disenso, polémica

¹ Aval docente: Susana Gómez, Dra. en Letras (UNC).

Political disputes in X: the disqualification of the other based on irony or insult

Abstract

Our work aims to approach the digital platform X as a space for political arguments in which the disqualification of the other takes precedence over the deliberate search for a common agreement. We think that, in the framework of political militancy within social media, political polarization occurs in most cases through the recurrence of rhetorical strategies —such as insults or irony— that work under the premise of discrediting the other. Therefore, we can consider that the user's identity —linked to a group that defends the same ideas— is constructed based on their word and in contrast to their adversary's. From this idea, we propose to discursively analyze a discussion that took place on platform X —formerly named Twitter— thanks to an online post made by presidential candidate, Sergio Massa, about his stay in Córdoba city. To carry out this analysis, we will refer to two texts that make up our theoretical framework: *Polémica y argumentación en el espacio público democrático* by Ruth Amossy (2017) and “La función del ethos en la formación del discurso conflictivo” by Dominique Garand (2016).

Keywords: X, social media, political discourse, dissent, polemic

Introducción

Las redes sociales están desempeñando un papel cada vez más importante en la política alrededor del mundo. Y quizá podamos aventurarnos a conjeturar que esto se debe, al menos en parte, a que, a diferencia de los medios de comunicación tradicionales que operan sobre un recorte de aquello que llamamos realidad y los discursos que circulan en torno a ella, las redes sociales se constituyen como un espacio público en el que todas —y si no todas, la gran mayoría— las opiniones tienen espacio, y de ese modo, se crea cierta ilusión vinculada con la idea de que la información circula de forma descentralizada, con más libertad y horizontalidad, y acaso con mayor veracidad.

Entre las posibilidades que este tipo de plataformas —Facebook, Instagram, X, Tiktok, entre otras— ofrece, está la de permitir a los políticos relacionarse de forma directa y sin intermediarios con sus posibles votantes y opositores. Además, pero muy relacionado con esto, durante los últimos años hemos observado que las redes sociales se están convirtiendo en herramientas esenciales de las campañas políticas, al punto de que estas constituyen hoy en día uno de los órganos de difusión de información más importantes para los candidatos a la presidencia. En Argentina, sin ir más lejos, en el marco de las Elecciones Presidenciales de 2023, las redes sociales fueron escenario de las campañas de los candidatos y, de manera casi consecuente, de múltiples disputas y polémicas entre los votantes de los diferentes partidos y coaliciones políticas.

El trabajo que presentamos parte de una concepción de las redes sociales como espacios portadores de un discurso político de carácter polémico. Es en este marco que nos proponemos analizar discursivamente las discusiones iniciadas en la plataforma de X — antes llamada Twitter— a partir de la publicación del candidato a presidente, Sergio Massa, sobre su visita a la ciudad de Córdoba, que referimos a continuación: “Sergio Massa [@Sergio Massa]. Muchas gracias Córdoba!!! Con los cordobeses y las cordobesas, con el campo, la industria y los trabajadores, vamos a construir la Argentina de la Unión Nacional [emoji de bandera argentina] [emoji de corazón] [video]” (Massa, 2023).

Nuestro objetivo es abordar la plataforma digital X como un espacio de discusiones políticas en el que prima la descalificación del otro por encima de la búsqueda deliberada de un acuerdo común. Pensamos que, en el marco de la militancia política dentro de las redes sociales, la polarización política se da en la mayoría de los casos desde la recurrencia a estrategias retóricas —como el insulto o la ironía— que funcionan bajo la premisa de desacreditar al otro. Por lo tanto, y en relación con lo anterior, podemos considerar que la identidad del usuario —vinculado con un grupo que defiende las mismas ideas— se construye en función de su palabra y en contraposición a la de su adversario.

Para abordar este análisis, recuperamos los aportes de Ruth Amosy en *Apología de la polémica* (2017), particularmente los del capítulo “Por una retórica del dissensus: las funciones de la polémica” (2021), así como los de Dominique Garand en el capítulo llamado “La función del ethos en el discurso conflictivo” (2016) incluido en *El análisis del discurso polémico*. Por el lado de Amosy, nos interesa retomar, en primer lugar, la idea de antagonismo que es, junto con el conflicto y la división, inherente a la política y legítimo respecto de la pluralidad de valores en la esfera pública y social. Aquí entendemos que se gesta la imposibilidad de un consenso o una solución racional al conflicto y se construye una retórica del *dissensus*, como un modo de discrepar o disentir.

Asimismo, a partir del antagonismo, podemos detenernos en el proceso de polarización que supone que un público (plural y diverso) se fusione en grupos identitarios que comparten valores y se enfrenten —como campos enemigos— entre sí². Dicha consolidación identitaria no sólo se da desde este reagrupamiento, sino también desde la desacreditación de un otro, que se perfila como un enemigo en común. Esta desacreditación, en definitiva, ocurre a partir de estrategias retóricas de denigración que pretenden falsificar la palabra del otro.

En esta oportunidad, nos interesa atender, dentro de los diálogos conflictivos entablados a través de la digitalidad y entre dos bandos políticos enfrentados, por un lado, a la ironía, y por el otro —y recuperando las ideas de Garand— al insulto, que toma carácter de violencia verbal. Este género discursivo, a menudo llamado “violento”, no tiene la finalidad de convencer sino, mayoritariamente, la de herir: aunque a menudo centra su atención no en el blanco que se busca derribar—es decir, la persona o grupo que busca afectar—, sino en la persona del enunciador y en su posibilidad de construir discursivamente a su adversario. En ese sentido, el insulto tiene, además, la función de provocar en el receptor el odio hacia una clase figurada globalmente, portadora de valores negativos (Garand, 2007).

Finalmente, también nos interesa retomar de Garand su propuesta de la función del *ethos* (persona del enunciador) en la conformación del discurso, en este caso, del discurs-

² Un ejemplo de esto, y atendiendo a nuestro objetivo de análisis, es el enfrentamiento a través de tuits entre “massistas” y libertarios.

so político. El autor señala que el *ethos* cumple un rol fundamental en aquella toma de la palabra que apunta a la agresión y la violencia y que, en ese marco, el *ethos* contamina al *logos* —es decir, al razonamiento lógico—. Nosotras proponemos que esta operación ocurre, entre otros factores, a través de las figuras retóricas que más arriba mencionamos: la ironía y el insulto.

Algunas consideraciones sobre la polémica o la retórica del *dissensus*

Ruth Amossy (2021) sostiene que la polémica pública pertenece al campo de la argumentación retórica y que, lejos de ser una forma bastarda de la deliberación, tiene un rol constitutivo y fundamental en el régimen democrático. Esto en razón de las funciones y el funcionamiento que adjudica a aquello que llamará retórica del *dissensus*. La polémica, como sabemos, no busca el acuerdo, sino que busca, valga la redundancia, el desacuerdo, la confrontación entre posiciones antagónicas —y quizá, absolutamente irreconciliables—. De hecho, dicho vocablo se relaciona con una diferencia de opiniones que en ocasiones se da de manera violenta. Amossy dirá que “es en este sentido que la polémica es *polemos*, guerra verbal: no como pura explosión de violencia, sino como divergencia de opiniones que se traduce en un intercambio agonal entre adversarios” (2021, p. 26). Y en este intercambio, lo que se busca lograr es la supremacía de la propia opinión en detrimento del acuerdo en común.

Brevemente señalamos que la polémica se lleva a cabo mediante tres procedimientos: la dicotomización, la polarización, y la descalificación o descrédito del otro, aunque muchas veces se acompaña de la violencia verbal y del *pathos*, de la pasión y de los afectos (Amossy, 2017, p. 51). Siguiendo a Dascal, Amossy señala que la dicotomización radicaliza la polaridad y el debate haciendo imposible su resolución al marcar la incompatibilidad de los polos y al construir las oposiciones como dicotomías mutuamente excluyentes, de modo tal que cada posición se presenta en las antípodas de la otra. Por otro lado, la polarización, como hemos mencionado con anterioridad, es entendida como un proceso mediante el cual un público se fusiona en dos o más grupos opuestos, enfrentados y excluyentes entre sí, estableciendo de esa forma campos enemigos. Este procedimiento se vincula con relacionar a los participantes de cierto grupo con una identidad social y solidaridad compartidas; es decir que el público se reagrupa por una identificación en común, pero se esfuerza también en consolidar esa identidad a partir de definir peyorativamente a los otros (Orkibi, citado en Amossy, 2017, p. 55). A este respecto, Aruguete y Calvo expresan que hay dos tipos de polarizaciones: una referida a la expresión extrema y radical de preferencias por parte de los grupos, y otra que incorpora la intensidad de las preferencias, los afectos y las conexiones. Esta última, la polarización “afectiva”, depende de cuán intensas sean nuestras preferencias y no de cuáles sean las políticas públicas que nos agraden (2023, p. 12). Este tipo de polarización, en su vinculación con cuán importante es la política en nuestras vidas, es la que nos detendremos a estudiar en este artículo.

Finalmente, el procedimiento que más nos interesa es el que tiene que ver con la estrategia de la descalificación del otro. Esta estrategia retórica versa sobre desacreditar a los adversarios construyéndolos como personas con una postura ya tomada, caracterizados por su mala fe y por sus malas intenciones. Esto contribuye a que los grupos establezcan su identidad a partir de no-ser el otro, que es símbolo del mal y el equívoco (Amossy,

2017), pero también, como señala la autora ya citada, este descrédito lanzado contra el Oponente anula la fuerza de su argumento. Sabemos que la identidad social opera por diferencia y que las personas se agrupan bajo la premisa de distanciarse del otro, al que se define por oposición a uno mismo. Tal cosa se observa en X: usuarios que se ufanan de poder establecer una diferencia respecto de un candidato político y sus partidarios, construyendo así, por un lado, su propia identidad política —en este caso, massistas o libertarios— pero también la de los demás a los que se pretende deslegitimar.

No hay polarización sin la desacreditación del adversario, del mismo modo en que no alcanza con argumentar y defender una tesis, sino que hay que desacreditar el *ethos* del rival para quitarle legitimidad e impedir la confianza o credibilidad que podría concedérsele. Si el discurso político tiene la finalidad de persuadir y convencer, en su argumentación seguramente intervendrán diversos procedimientos que busquen conducir u orientar la opinión y voluntad del interlocutor e inclinar la balanza a favor de un grupo u otro, aunque para ello haya que construir negativamente al oponente. Es esto lo que nos proponemos abordar en el trabajo que presentamos: las modalidades bajo las cuales el ataque en una argumentación se dirige en contra de la persona del adversario y no contra la tesis o postura defendida.

El empleo de la ironía en la deslegitimación del otro

La ironía verbal es uno de los recursos retóricos más empleados en el discurso polémico. Antes de avanzar con el análisis, es conveniente explicitar qué entendemos por ella. Tradicionalmente, es definida como una “expresión que da a entender algo contrario o diferente de lo que se dice, generalmente como burla disimulada” (RAE), es decir, se trata de una figura que consiste en decir o expresar lo contrario a lo que se quiere dar a entender realmente.

Sin embargo, Alcaide Lara (2004) en su texto “La ironía, recurso argumentativo en el discurso político” pone en duda la eficacia de este recurso si consistiera sólo en eso. A partir de los aportes que recupera de Sperber y Wilson (1986), sostiene que en el empleo de la ironía se presenta un enunciado que “evoca literalmente una enunciación en la que este se habría dicho en serio, pero la intención irónica manifiesta en él una creencia acerca del mismo e intenta separarse de su contenido, o porque es claramente falso, o claramente irrelevante” (p. 170). En definitiva, se presenta un enunciado absurdo o impertinente en la situación o contexto en que se da para marcar la distancia que se toma respecto de la opinión de la que el enunciador se hace eco y pretende ridiculizar (Sperber y Wilson, citado en Alcaide Lara, 2004, p. 186). De ese modo, el enunciador se hace eco —porque tal y como los autores señalan, la ironía es un fenómeno de eco—, desde una actitud de rechazo y desaprobación del discurso del opositor para presentarlo peyorativamente y, principalmente, para indicar que reniega de él y no lo respalda (*ibidem*).

En el siguiente tuit, veremos un ejemplo de esto: “El Pache [emoji de bandera argentina] [@FedexPacheco]. Yo no sé mucho de imagen política pero creo que así no se hace campaña. #SergioTomasDeLaBuena [video]” (El Pache, 2023). En esta publicación se adjunta un video de Massa en aparente estado de alcoholemia o bajo la influencia de sustancias ilegales. El enunciador parte de distanciarse de aquellos que sí saben sobre imagen política o campaña, para ironizar sobre el estado del candidato. Esto se evidencia aún más con el *hashtag* #SergioTomasDeLaBuena en el que “Tomas” hace referencia, por un lado,

al segundo nombre del candidato, pero por el otro, alude a la sustancia que quizá ha ingerido y cuya situación se está denunciando. Este enunciado se construye de modo irónico en tanto no hay que ser especialista en el tema para saber que quien desee ser presidente electo de la Nación debe cuidar su imagen y construirla, al menos en apariencia, como un ciudadano que encarna los valores del país. Naturalmente, las expresiones “yo no sé de ... pero creo que así no...” se hacen eco de un discurso mudo, que aquí no aparece pero que podemos reconstruir: aquel que señalara a Milei como “merquero”³—discurso que circuló en las redes durante la campaña electoral de 2023—. De ese modo, el enunciador marca una distancia respecto de su candidato con relación a Massa y este es ridiculizado a partir de los mismos argumentos con los que antes se ridiculizaba a Milei. Como señala Amossy, “el debate en la nueva retórica no se basa en convencer al otro en una interacción verbal sino en aplastarlo” (2007, p. 25).

Asimismo, en el siguiente comentario el mismo usuario ridiculiza el discurso que Massa pronuncia a lo largo del video con el que acompaña su tuit: “voy a ser el presidente que abraza a Córdoba para terminar con tantos años de desencuentro” (Massa, 2023). Por un lado, entendemos que a lo largo de la campaña electoral se han creado acusaciones cruzadas en las cuales a Massa se lo apuntaba como fraudulento o mentiroso en sus discursos y promesas⁴. Además, durante las elecciones PASO, Córdoba marcó una diferencia radical en los resultados, opositora respecto al partido de Massa. En principio, los medios apuntaban a un distanciamiento de la provincia a partir de medidas perjudiciales para el campo promulgadas por el kirchnerismo, partido con el cual se asocia a Massa —de aquí la idea de “desencuentro”—. En ese sentido, el usuario presume que el tuit y el *spot* dedicado especialmente a la provincia de Córdoba son una conveniencia y no necesariamente una intención sincera por parte del candidato: “una casualidad que falte poco para las elecciones”: TipoComun [@Carlos803689495] [en respuesta a Sergio Massa, 2023]. Suena todo muy sincero. Es una casualidad que falte poco para las elecciones, esto viene del corazón (TipoComun, 2023).⁵

Por otro lado, en el siguiente ejemplo podemos observar cómo el enunciador se burla del video con el que Massa acompaña su posteo —donde se lo ve abrazando y siendo abrazado por niños— y, al mismo tiempo, se separa de su contenido al manifestar desde la ironía lo ficticio o forzado que le resulta aquel *spot* de campaña — “qué espontáneo todo... cuánto amor, amor amor ...”—. Incluso exagera su desaprobación respecto al opositor al esclarecer la intencionalidad peyorativa de su primer mensaje: “no uses a los chicos para hacer campaña, vende humo”. En las redes sociales ha sido tema de discusión que varios de los *spots* de Massa en campaña contra Milei hayan incorporado la participación de menores de edad: Alicia [@AliciaBea_2021]. Que espontáneo todo.... Cuánto amor, amor, amor! [emoji con gesto irónico]. No uses a los chicos para hacer campaña, vende humo, lacra. (Alicia, 2023).

Aruguete y Calvo (2023) entienden que ante un mensaje que no confirma nuestras propias creencias se asevera la polarización en la que el enojo funciona como un detonante

³ Esta es una expresión proveniente del habla popular para calificar a una persona como consumidora de droga, puntualmente de cocaína.

⁴ Creencia que se manifiesta en el mensaje del usuario que responde irónicamente al candidato: “suena todo muy sincero”.

⁵ Este tuit fue posteriormente eliminado

de su aumento, y por lo cual la desacreditación suele construirse desde un tono agravian- te y defensivo —por ejemplo: “no uses a los chicos para hacer campaña, vende humo, lacra”—. En efecto, el usuario prefiere o recepta positivamente aquello que valida la iden- tidad con la cual se identifica —votantes o no votantes de Sergio Massa—. En el siguiente ejemplo advertimos cómo un usuario denota aceptación por la mayoría de comentarios que desaprueban o atacan el mensaje público del candidato a presidente, haciendo evi- dente su distanciamiento con respecto a este. En este caso, se manifiesta en los emojis que el usuario emplea, que denotan una gestualidad de burla y nos indican la adhesión al grupo contrario. Ro [tres emojis de estrellas] [@romivn30] [en respuesta a Sergio Massa, 2023]. Solo entré a leer los comentarios de los cordobeses [dos emojis de caras riéndose con burla] (Ro, 2023).

La construcción discursiva del adversario a través del insulto

Dominique Garand (2007), como ya hemos señalado, conceptúa el insulto como un gé- nero discursivo a menudo considerado violento. Además, señala que este reenvía a la enunciación, es siempre explícito, no mantiene un vínculo estrecho con la justicia, es decir, no importa si el juicio que se ha emitido contra alguien es justo o cierto —y que, aunque “toma al otro por asalto” su intención no siempre es herir—. Asimismo, el insulto suele atacar a la persona del enunciador y no al blanco —o sea, discurso al que se pretende responder, partido o político que se busca deslegitimar, entre otros—.

Por otro lado, en el espacio discursivo público aparece un nuevo actor: el Tercero, frente a quien se debate. Esto complejiza no sólo el análisis discursivo sino también las interven- ciones mismas de los enunciadores y enunciatarios. Decimos esto porque muchas veces el Tercero, aunque mudo, ocupa un espacio privilegiado, puesto que a él se dirige el discurso ya que es a quien se busca convencer o hacer cambiar de opinión. Por ello, el empleo del insulto en redes cumple un papel tan importante: porque hace cómplice al usuario detrás de la pantalla de la burla o descrédito del adversario, y al hacerlo, coincide con él en consi- derarlo un sujeto cuya opinión es inválida o insignificante en función de su *ethos*.

El insulto permite construir al oponente de modo parodiado, grotesco si se quiere, y por extensión, a la posición o partido político al que suscribe. De ese modo, y tal como explica Garand, “el *ethos* [actuado] afirmado en el acto de enunciación es susceptible de volverse, a su vez, objeto de discurso del oponente” (2007, s/p.). Es posible pensar, enton- ces, que el adversario puede valerse del *ethos* actuado del enunciador para invalidar su propio discurso a través del insulto, que cumple el rol de ser susceptible de provocar odio en el usuario de X a una clase figurada globalmente —recordemos los campos enemigos que se construyen a través de la polarización—. Por ello, el insulto es clave en la comuni- cación política en las redes sociales, porque en realidad, lejos de atacar la argumentación, el ataque contra la persona del adversario se inscribe en el argumento ethótico (Brinton [1986], citado en Amossy, 2021, p. 29).

Analicemos por un momento el siguiente tuit y las respuestas que suscitó: “Cordobé- sok [emoji de la bandeja argentina] [@cordobesokk]. Gracias a vos Sergio, vamos a seguir militando por vos aquí, contra todos !!” (Cordobésok, 2023). A lo que diferentes usuarios contestaron: “Ichbins [@Ichbins84779029]. Qué amoral ser kirchnerista” (Ichbins, 2023); “Si Se Pudió [emoji de león] [@Tomy03081005]. Qué vergüenza tener a medio país cagado

de hambre, sos una basura como el panqueque” (Si Se Pudió, 2023); “juanfú [tres emojis de estrellas] [@A_juanfu]. rajá de acá, pelotudito” (juanfú, 2023). En los ejemplos que presentamos, se evidencia la resistencia de aceptar un mensaje (“Gracias a vos Sergio, vamos a seguir militando por vos aquí, contra todos”) disonante respecto a las convicciones propias. Esto se debe a que no se manifiesta desde una refutación que deslegitima el argumento del otro (el blanco) o desde la cual se intenta convencerlo de algo, sino desde el ataque a la persona del enunciador.

Resulta interesante destacar el uso del término “amoral”, presumiendo que es alguien que, al ser militante de Massa o kirchnerista, no distingue entre el bien y el mal; “sos basura como el panqueque”, definiendo que aquel que apoya a Massa —a quien se lo ha insultado de igual manera por su desfavorable gestión como ministro de economía— debe ser mala persona; y “pelotudito”, en tanto carece de inteligencia al manifestarse como votante del partido de Massa. De esta forma, no sólo se detona la polarización sino que se crean grupos identitarios donde el enunciatario se define en contraste con su enunciador: “qué amoral ser kirchnerista”; “qué vergüenza ... sos basura como el panqueque [Sergio Massa]”. En ese sentido, y de acuerdo con Garand, se pone en función un sistema de valores ideológicos, por lo cual la carga del insulto apunta a un *ethos* colectivo, a una manera de ser-pensar. Del mismo modo, se observa la necesidad o el imperativo de distinguirse, mediante el empleo de insultos, de aquel contra quien se compete.

De la misma manera ocurre en los siguientes ejemplos: “Fede [@Fedganem]. El mismo chup@verg@s de siempre opinando...” (Fede, 2023); “Mariano Talerico [@Mariano-Tal70715]. ÑOQUI, aca en cordoba no lo quiere nadie (Mariano Talerico, 2023)”, aunque ambos comentarios luego fueron eliminados de la plataforma. Aquí podemos observar que, además de buscar callar e invalidar la opinión del adversario tratándolo de “chup@verg@s” —insulto que guarda relación con la idea de una persona fanática, devota o cegada por la admiración hacia una persona— frente a un Tercero, quien, en el peor de los casos, deja de tomar en serio a aquel al que se presenta en esos términos.

Por su parte, “ñoqui” es un término peyorativo que remite inmediatamente a un campo semántico vinculado con el kirchnerismo y los trabajadores del Estado, que gozan de mala fama en una parte muy amplia de la sociedad. Esta palabra, dirigida contra el candidato Massa, cobra la dimensión de insulto al construirlo como un sujeto que al igual que —se supone— muchos trabajadores, viven del Estado sin hacer nada. No importa si esto es verdad o no: no es una cuestión en la que intervenga lo que es justo o cierto, sino que, por el contrario, se trata de descalificar al adversario vinculándolo con un sector de la sociedad que de por sí ya está desprestigiado y al cual inclusive se lo relaciona con Sergio Massa.

“RespondoCosas [FRRespondoCosas] [en respuesta a Sergio Massa, 2023] no te quiere ningún cordobés. (Respondo cosas, 2023)”; y “Camarón del Barrio [beto_camaron] [en respuesta a RespondoCosas, 2023 y Sergio Massa, 2023] Pibe, tan poco te querés q votas fascistas? Te dicen q SOS un piojoso por tu sentir sexual” (beto_camaron, 2023).

En el ejemplo arriba consignado, un presunto votante de Massa ataca a un presunto votante de Milei mediante una apelación a su “incoherencia e idiotéz”, si se quiere: “tan poco te querés q votas fascistas?”, ya que este está dispuesto a votar a quien anunció públicamente las medidas que tomaría respecto de la comunidad LGTBQ+ —que perjudicarían a dicha comunidad—, siendo que su posible votante pertenece a una minoría sexual —“te dicen q SOS un piojoso por tu sentir sexual” —. El insulto aquí opera de modo velado, ya que, si bien no se emplea una expresión con una carga evidentemente peyorativa,

la elección de palabras que aluden a la baja autoestima o el poco amor propio sugiere que se trata de una persona que no piensa a cabalidad ni con sentido común ya que, de ser así, no suscribiría ni votaría a ese partido político.

Asimismo, es importante tener en cuenta el doble insulto que supone “[vos] que votas fascistas”, ya que se está construyendo al enunciatario como un sujeto anti-democrático que apoya regímenes totalitarios, y con quien, por ende, no tiene sentido debate alguno y cuya voz y persona quedan desautorizadas en razón de su posicionamiento político. De ese modo, aunque no se empleen malas palabras o insultos, el oponente queda humillado o expuesto en su actitud presuntamente absolutista.

Conclusiones

Como hemos demostrado a lo largo del trabajo, tanto la ironía como el insulto son recursos que no pretenden defender o sostener una tesis sino a través de la descalificación y deslegitimación del discurso de los otros. Es decir, el objetivo es el de deslegitimar al adversario de modo tal que su palabra pierda toda su potencialidad y capacidad de agencia. En los ejemplos que hemos repasado, los usuarios de X que entablaron la disputa en ningún momento esgrimieron argumentos a favor o en defensa de su postura política ni pretendieron refutar las de los demás, porque la atención estaba puesta en construir al adversario desde el descrédito para colocarlo como un sujeto “fanatizado” o cegado por su ideología y en quien, en consecuencia, no se puede creer, y cuya palabra, por lo tanto, no es válida ni confiable, y en ese sentido, no es meritoria de ser oída o tenida en cuenta. De ese modo, la pasión y la violencia verbal son elementos constitutivos de la discusión política —de carácter polémico público— en redes, mientras que la ironía y el insulto son algunos de los recursos retóricos que se emplean para la configuración discursiva de la persona del adversario. Lejos de negociar las diferencias, lo que se busca a través de dichos medios es una victoria personal que deja de lado los imperativos de la razón, que imponen las partes de reconocer y aceptar los argumentos válidos; es decir, los combates verbales que estallan en los espacios que ofrece el internet van más allá de la búsqueda de una verdad (Amossy, 2017), porque esta no es objeto de interés.

Nos parece pertinente traer a colación la postura de Amossy sobre este asunto, quien señala: “la polémica cumple importantes funciones sociales precisamente en razón de eso que generalmente se le reprocha: una gestión del conflicto verbal realizada bajo la modalidad del disenso” (2017, p. 14). El *dissensus* —es decir, desacuerdo, la diferencia profunda— se perfila como el motor de la democracia. Mientras que la retórica tradicional busca llegar a un acuerdo/respuesta en común a través del diálogo/intercambio, la retórica del *dissensus* permite aceptar el hecho de que al interior de las comunidades conviven diversos ciudadanos cuyas posturas políticas puedan estar en profundo desacuerdo y cuyo antagonismo es, probablemente, irreconciliable, pero la democracia también es eso: el reconocimiento del otro y del valor de su palabra y opinión y de que esta se haga oír. De ese modo, el conflicto social puede ser ordenado, aunque parezca contradictorio, en el espacio de la polémica pública.

Amossy también explica que durante siglos los conflictos entre adversarios se resolvían mediante la toma de armas y el enfrentamiento civil. Frente a esto la polémica brinda la posibilidad de seguir coexistiendo con aquellos otros con los que discrepamos sin la necesidad

de recurrir a la agresión o violencia física —aunque es cierto que no en todos los casos— y sin el cese o la privación de los derechos humanos más básicos (Amossy, 2021).

Referencias bibliográficas

- Alcaide Lara, Esperanza R. (2004). La ironía, recurso argumentativo en el discurso político. En RILCE: *Revista de filología hispánica*, 20 (2), 169-189
- Amossy, Ruth (2021). Por una retórica del dissensus: las funciones de la polémica. En Montero A. S. (Comp.) *El análisis del discurso polémico. Disputas, querellas y controversias*. Prometeo
- (2017) *Apología de la polémica*. Prometeo
- Aruguete, Natalia y Calvo, Ernesto (2023). *Nosotros contra ellos. Cómo trabajan las redes sociales para confirmar nuestras creencias y rechazar las de otros*. Siglo XXI Editores
- Garand, Dominique (2007). La función del ethos en la formación del discurso conflictivo. En Montero, A. (Ed,) (2016) *El análisis del discurso polémico*. Prometeo

Fuentes

- Alicia [@AliciaBea_2021]. (07 de noviembre de 2023). *Que espontáneo todo.... Cuánto amor, amor, amor! [emoji con gesto irónico]. No uses a los chicos para hacer campaña, vende humo, lacra [imagen adjunta]*. [Tweet]. X-Twitter. https://x.com/AliciaBea_2021/status/1721893679944884372?t=Ac0tL-TnAtfKTwAb4DU0jA&s=19
- Camarón del Barrio [@beto_camaron] (07 de noviembre de 2023). *Pibe, tan poco te querés q votas fascistas? Te dicen q SOS un piojoso por tu sentir sexual*. [Tweet]. X-Twitter. https://x.com/beto_camaron/status/1721912763491013113?t=NMSTrF8c9jke880aig5bbA&s=19
- Cordobésok [emoji de la bandeja argentina] [@cordobesokk] (07 de noviembre de 2023). *Gracias a vos Sergio, vamos a seguir militando por vos aquí, contra todos !!* [Tweet]. X-Twitter. <https://x.com/cordobesokk/status/1721892074537250986?t=j5Z2qlv8RL-oOUZxTeYH3Q&s=19>
- El Pache [emoji de bandera argentina] [@FedexPacheco] (08 de noviembre de 2023). *Yo no sé mucho de imagen política pero creo que así no se hace campaña. #Sergio-TomasDeLaBuena* [video] [Tweet]. X-Twitter <https://x.com/FedexPacheco/status/1722118946118078666?t=5RI4p3N25rttnaeTh6GsYQ&s=19>

Fede [@Fedganem] (07 de noviembre de 2023). *El mismo chup@verg@s de siempre opinando...* X-Twitter. (Eliminado; acceso original: [24 de julio de 2024])

Ichbins [@Ichbins84779029]. (07 de noviembre de 2023). *Qué amoral ser kirchnerista* [Tweet]. X-Twitter. <https://x.com/Ichbins84779029/status/1721984223379140852?t=qLaVKH9At3UhzTnmejTVQQ&s=19>

Juanfú [tres emojis de estrellas] [@A_juanfu] (07 de noviembre de 2023). *rajá de acá, pe-lotudito.* [Tweet]. X-Twitter. https://x.com/_juanfu/status/1721909592089575671?t=M3Hyj5fyvd_293IYqXDPcA&s=19

Massa, Sergio. [@SergioMassa] (07 de noviembre de 2023). *Muchas gracias Córdoba!!! Con los cordobeses y las cordobesas, con el campo, la industria y los trabajadores, vamos a construir la Argentina de la Unión Nacional* [Tweet]. X-Twitter. <https://x.com/SergioMassa/status/1721890621789790697?s=20>

RespondoCosas [@FRespondoCosas] (07 de noviembre de 2023) *note quiere ningún cordobés.* [Tweet]. X-Twitter. <https://x.com/RespondoCosaas/status/1721894176969969699?t=-eEVKbQM9IxxkPXI7XXLi6g&s=19>

Ro. [@romivn30] (07 de noviembre de 2023). Solo entré a ver los comentarios de los cordobeses [emoji cara sonriente tapando su boca] [Tweet]. X-Twitter. https://x.com/romivn30/status/1721898758441746851?t=SWGjUsxgLa_JcXz2PB_mRQ&s=19

Si Se Pudió [emoji de león] [@Tomy03081005]. (07 de noviembre de 2023) *Qué vergüenza tener a medio país cagado de hambre, sos una basura como el panqueque.* [Tweet]. X-Twitter. https://x.com/Tomy03081005/status/1722004127075410133?t=oqLoD-69WJ_1DhC4M8ZCaqQ&s=19

Talerico, Mariano [@MarianoTal70715] (07 de noviembre de 2023). *ÑOQUI, acá en cordoba no lo quiere nadie.* X-Twitter. (Eliminado; acceso original: 24 de julio de 2024).

TipoComun [@Carlos803689495] (07 de noviembre de 2023). *Suena todo muy sincero. Es una casualidad que falte poco para las elecciones, esto viene del corazón.* X-Twitter. (Eliminado; acceso original: 24 de julio de 2024).

La tiktokización del mundo. Una lectura del surgimiento y éxito del formato de videos de corta duración desde la noción de posmodernidad de Fredric Jameson

María Constanza Rojo¹

Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
constanza.rojo@mi.unc.edu.ar
<https://orcid.org/0009-0007-7661-5123>

Recibido: 07/08/2024

Aceptado: 29/11/2024

Resumen

El presente trabajo se propone analizar, desde la noción de posmodernidad propuesta por Fredric Jameson, la creciente popularidad de las plataformas digitales que sostienen la producción y el consumo de videos de corta duración. El artículo parte de la hipótesis de que este formato, cuyo éxito ha crecido exponencialmente durante los últimos años, condensa determinadas características propias de la configuración de subjetividades y la producción cultural en la posmodernidad, lo que permitiría comprender su popularidad. Para ello se recurre a los aportes de Jameson con el fin de analizar las gramáticas propuestas por la plataforma TikTok —y replicadas por YouTube, X e Instagram— y las posibilidades del formato en relación con las características centrales que el autor le adjudica a este período. Se propone una breve definición de la categoría en términos sociopolíticos y económicos, para luego indagar en los aspectos culturales. Así, el trabajo se enfoca en los avances tecnológicos, los cambios en las subjetividades y su percepción del tiempo, las formas de producción y consumo cultural, y las formas narrativas privilegiadas en esta época con relación a las posibilidades que presentan estas plataformas y formato de videos. Esto será de utilidad para la comprensión teórica de su surgimiento y rápido éxito.

Palabras clave: redes sociales, TikTok, cultura digital, posmodernidad, Fredric Jameson

¹ Aval docente: Rodrigo Bruera, Mgtr. en Relaciones Internacionales (FSC, UNC).

The tiktokification of the world. A reading of the emergence and success of the short-form video format from Fredric Jameson's notion of postmodernity

Abstract

This work aims to analyze, from Fredric Jameson's notion of postmodernity, the increasing popularity of the digital platforms that support the production and consumption of short-form videos. The article is based on the hypothesis that this format, of an exponentially growing success in recent years, condenses specific characteristics from the postmodern configuration of subjectivities and cultural production. This could help us comprehend its popularity. To this end, Jameson's contributions are used to analyze the grammars proposed by the TikTok platform -and replicated by YouTube, X and Instagram- and the possibilities of the format in relation to the central characteristics that the author attributes to this period. A brief sociopolitical and economic definition of the category is proposed in order to then investigate the cultural aspects of it. Thus, the article is focused on the technological advances, the changes in subjectivities and their perception of time, the formats of production, consumption and narrativization that are privileged in this era. All of it in relation to the possibilities that are presented by this platforms and video format, collaborating in the theoretical comprehension of its appearance and quick rise to success.

Keywords: social media, TikTok, digital culture, postmodernity, Fredric Jameson

Introducción

Fredric Jameson es un teórico crítico de la cultura que propone diversas claves analíticas que permiten comprender la posmodernidad como un período histórico con rasgos culturales específicos que se configuran en el marco de la forma de producción dominante de la época: el capitalismo tardío. Las categorías propuestas por Jameson permiten caracterizar una época de acuerdo con los cambios en las formas culturales, las subjetividades y las experiencias. Es entonces que, desde esta perspectiva, se busca comprender, en el marco de los cambios económicos, sociales y culturales que se producen en la posmodernidad, la emergencia y el rápido éxito del formato de producción de videos de corta duración impulsado por la red social TikTok y replicado por otras plataformas digitales.

La aplicación es originaria de China, propiedad de la empresa *ByteDance* —que también posee Douyin, la versión de TikTok comercializada en China— que fundó la plataforma en

2017. Cuenta con más de mil millones de usuarios registrados mayores de 18 años (*Data Reportal*, 2023). Se popularizó en Occidente al unirse con Musically —aplicación previa de videos cortos— y alcanzó un mayor desarrollo durante la pandemia por covid-19. Esta plataforma impulsó el crecimiento del formato de videos de corta duración, es decir producciones audiovisuales realizadas por los usuarios de entre uno y tres minutos. Si bien la aplicación recientemente añadió la posibilidad de grabar videos más largos, estos no pueden superar los diez minutos.

Lo que motiva entonces el presente artículo es la hipótesis de que en estos videos pueden encontrarse distintas claves de lo que, al menos desde la perspectiva teórica de Jameson, se entiende como posmodernidad. El principal objetivo es el de identificar las relaciones entre estos videos y la configuración de la producción de subjetividades y sentidos propia de la posmodernidad, lo que permitirá comprender el éxito del modelo de producción y difusión de contenidos promovido por estas plataformas. De esta manera, los objetivos específicos que guían el trabajo son: 1) registrar las principales características que Fredric Jameson le atribuye a la posmodernidad y a los sujetos posmodernos; 2) identificar las formas de producción y consumo cultural propuestas por las plataformas de videos cortos; 3) relacionar las formas de producción y consumo posmodernas y las características de las subjetividades de esta época con las gramáticas propuestas por las plataformas de video corto.

Para lograr dichos objetivos el trabajo se estructura en dos bloques. En el primero, se contextualiza brevemente aquello que Jameson comprende como posmodernidad en tanto forma sociopolítica y económica. Por su parte, el segundo momento se enfoca en la dimensión cultural del concepto. En él, se analizarán aquellos rasgos que el autor atribuye a la producción cultural durante esta época en relación con la forma de producción, distribución y consumo de contenido propuesta por las plataformas digitales de videos de corta duración. De esta manera, se contrastan las características que Jameson otorga en su teoría a la posmodernidad con las lógicas de producción y consumo cultural que este tipo de formato ofrece. El análisis, antes que indagar en las especificidades de los videos creados por distintos usuarios, busca comprender aquellos aspectos que constituyen las gramáticas de producción propuestas por las plataformas que configuran un formato particular de producción audiovisual y de consumo cultural en la actualidad.

Las formas políticas, económicas y sociales de la posmodernidad

La posmodernidad, para Fredric Jameson, funciona como “un concepto periodizador cuya función es correlacionar la aparición de nuevos rasgos fundamentales en la cultura con la de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico” (1991, s/p). Así, la noción de posmodernidad permite comprender una serie de características culturales, sociales, económicas e históricas que constituyen la contemporaneidad. En relación con el orden económico, en este período se inaugura una nueva fase del sistema capitalista: el capitalismo financiero o tardío. Esta fase se caracteriza por la financiarización de la economía, la expansión global de las empresas multinacionales y por el desarrollo de un vasto mercado global de mercancías e información.

La expansión del capitalismo financiero es acompañada, en lo político, por el agotamiento del estado de bienestar y su reemplazo por políticas neoliberales en todo el mundo. A

su vez, mientras que los discursos políticos giran hacia la importancia de los individuos y suprimen las ideas acerca de comunidad que regían en la modernidad, los sujetos sociales comienzan a emerger en la arena pública con problemáticas diversas. Así, el modelo de subjetividad moderno –el sujeto burgués– se ve reemplazado por una multiplicidad de sujetos protagonistas que irrumpen en la escena social. Esta serie de cambios económicos, políticos y sociales que marcan la transición hacia la posmodernidad “nos anuncian la llegada y la inauguración de todo un nuevo tipo de sociedad, cuyo nombre más conocido es el de sociedad postindustrial (Daniel Bell) pero que también se ha designado como sociedad de consumo, sociedad de los *media*” (Jameson, 1991, s/p).

La producción cultural posmoderna

En el marco de los ya mencionados cambios económicos, sociales y políticos, se producen profundas transformaciones en las formas de producción, circulación y consumo de la cultura. Tras la reorganización global del mundo y la aparición de empresas y mercados multinacionales, “se puede registrar un tipo diferente de flujo transnacional de imágenes y música, así como de información, a través de las redes del nuevo sistema mundial” (Jameson, 2014, p. 759). De esta manera, la cultura se encuentra ligada ahora a los flujos globales de producción mercantil, siguiendo los patrones de comunicación entre el norte global que marca las tendencias mundiales y las localidades que crean sus propias tendencias a la vez que se relacionan con el mercado global.

La integración de los procesos de producción cultural a las lógicas de producción mercantil exige ver a “la cultura alta y la de masas como fenómenos objetivamente relacionados y dialécticamente interdependientes, como formas gemelas e inseparables de la fisión de la producción estética bajo el capitalismo” (Jameson, 2012, p. 49). Se declara de esta manera en la posmodernidad la desaparición de la distinción moderna entre “cultura de masas” y “alta cultura” (Barei, 2020; Jameson, 1991, 2012). Es entonces por esta masificación de la cultura que se vuelve necesario mirar lo que desde el sentido común se considera como “cultura de masas” para poder comprender el sistema social en el que las producciones culturales se insertan.

Otro rasgo central que marca la posmodernidad es la aparición de nuevas tecnologías, electrónicas primero y digitales después –como una expansión de la primera–, que signan las formas de producción y circulación cultural. Esta expansión viene acompañada a su vez de una aceleración en los cambios de las formas tecnológicas que continúa profundizando los cambios culturales. Si bien para Jameson “no debe deducirse que la tecnología sea bajo ningún concepto la ‘instancia definitivamente determinante’ de nuestra vida social actual, ni tampoco de nuestra producción cultural” (1991, s/p), las novedades técnicas sí tienen la posibilidad de modificar las condiciones en las que se produce cultura.

Así, mientras una primera etapa de la posmodernidad se ve signada por el auge de la televisión y la reproducción en vivo, actualmente las tecnologías que marcan la producción cultural son los dispositivos móviles (celulares, tabletas digitales y computadoras portátiles). Estas tecnologías poseen una serie de características —tales como la ubicuidad, la posibilidad de captura y creación de contenido propio, y la capacidad de pausado y reanudación de la reproducción de contenido— (Berti, 2022), a las cuales la industria cultural

debe adaptarse. Tal como afirma Berti, “los rasgos distintivos de la cultura de masas serán la sincronización y el diferimiento” (2022, p. 119). Las máquinas que utilizamos para crear productos culturales son ahora “máquinas de reproducción” antes que de producción original (Jameson, 1991) que cobran sentido en un mundo en que “el ‘público’ atomizado o serial de la cultura de masas desea ver lo mismo una y otra vez” (Jameson, 2012, p. 55). Esta característica se ve claramente reflejada en plataformas como TikTok, YouTube o Instagram que, impulsadas por algoritmos de recomendación de contenido, priorizan la reproducción de determinados formatos de contenido antes que la creación de producciones originales que no puedan ser encasilladas en un género específico.

De esta forma, la producción cultural en la actualidad, al adaptarse a las posibilidades que ofrecen los dispositivos móviles, adquiere nuevas características formales y estilísticas que caracterizan a los productos culturales a nivel global y local. Algunas de estas características pueden ser encontradas en diversos textos de la posmodernidad, tales como novelas o películas, y, como se argumenta en el presente trabajo, parecerían encontrarse condensadas en el modelo de producción de videos cortos. En el próximo apartado se desarrollan dichos rasgos distintivos para comprender por qué esta aplicación ha logrado escalar en popularidad durante los últimos años hasta lograr acercarse rápidamente a las formas dominantes del mercado cultural.

Las nuevas tecnologías y la masificación del acceso a la producción cultural

Como se mencionó anteriormente, la globalización permitió la circulación y reproducción de nuevas tecnologías que, a su vez, modificaron las formas de producción –o más bien, reproducción– de productos culturales. Esto lleva, en la etapa actual del capitalismo tardío, a un proceso de plataformización de la economía, las relaciones sociales y, por lo tanto, también de la cultura (Srnicek, 2018). Las plataformas son, como afirma Srnicek (2018), espacios digitales que conectan a dos o más grupos de personas. En el caso de las plataformas de contenido audiovisual, estas conectan a marcas que necesitan publicidad con creadores de contenidos y con datos de su audiencia; a los creadores con un público y con auspiciantes; y a los espectadores con determinadas producciones audiovisuales curadas de acuerdo a su gusto específico.

Es interesante pensar cómo este rasgo condice con la caracterización señalada por Jameson sobre la estandarización² y la reproductibilidad facilitada por las nuevas tecnologías, mencionada en el apartado anterior. Las plataformas comienzan a parecerse entre sí, lo que incrementa la disponibilidad —y por lo tanto, la popularidad— del formato de videos cortos, que logra ocupar rápidamente una posición dominante en el mercado de producción cultural. Tras el crecimiento exponencial de TikTok, otras aplicaciones comenzaron a replicar el formato: Instagram inauguró su sección de *reels*; Youtube comenzó a mostrar los *shorts*; a su vez, Twitter —ahora X— comenzó a mostrar sus videos con un sistema de reproducción automática, muy similar a la estructura de TikTok; y Twitch abrió su sección de *Discovery Feed*, donde se muestran videos cortos en formato vertical.

² Esta es entendida por el autor como una de las características centrales de la producción cultural en la posmodernidad, y es la forma utilizada por las plataformas de contenido para atraer y mantener a sus usuarios.

Asimismo, el contenido de esos videos es similar ya que los creadores de contenido replican videos a través de la plataforma y se crea un sistema de géneros estables que los usuarios pueden reconocer –sistema que, como se verá más adelante, reproduce los géneros ya conocidos por los usuarios que son propios de otros dispositivos o medios–. Esto es ideal para mantener presente a un público que constantemente desea consumir lo mismo: aquel contenido que ya se comprobó como satisfactorio. A su vez, facilita a los usuarios creadores de contenido la tarea de producción audiovisual, al ofrecer características estables que deben tener estos videos en general –tales como la duración, el subtítulo, la calidad o las transiciones– así como también aquellas específicas relativas al género propio donde se ubica el video que están creando. Por ejemplo, puede pensarse cómo la mayoría de estos videos cuentan con subtítulos que facilitan la atención del usuario que está observando, pero además incluyen particularidades propias de acuerdo al género: los videos de cocina cuentan con planos con *zoom* a la comida, dejando al creador en segundo lugar durante la mayor parte del video, mientras que el contenido de moda requiere a los creadores mostrar su cuerpo para exhibir las prendas que están usando, siendo ellos quienes protagonizan en primera persona sus videos.

Este tipo de contenido de corta duración provee, además, una facilidad en el proceso de producción que habilita el acceso a los medios de producción cultural a un público aún mayor que otros formatos de producción cultural tales como el cine, las novelas o las series televisivas. La accesibilidad que proveen los dispositivos móviles, así como la gratuidad de las herramientas de edición provistas por las plataformas de contenido, y la disponibilidad de las plataformas facilitan a los sujetos la tarea de creación de contenidos, así como la monetización de los videos que publican en las aplicaciones (Duffy, Nieborg y Poell, 2022).

De este modo, en una sociedad que, según Jameson, nunca ha estado tan saturada de signos y en la que “todo está mediado por la cultura” (2012, p. 60), las nuevas tecnologías logran una expansión sin precedentes en la cantidad de mensajes y producciones culturales que circulan en la red social. Así, si bien “no debe deducirse que la tecnología sea bajo ningún concepto la ‘instancia definitivamente determinante’ de nuestra vida social actual, ni tampoco de nuestra producción cultural” (Jameson, 1991, s.p), es innegable que los avances tecnológicos han facilitado el acceso a las herramientas requeridas para la producción cultural y han influenciado la multiplicación de la cantidad de producciones.

Narrativas biográficas y cultura de la imagen

Más allá de los avances tecnológicos, la intensificación en las cantidades de signos y mensajes también puede comprenderse al tener en cuenta que “los nuevos ritmos se transmiten a la producción cultural bajo la forma de las narraciones que consumimos y las historias que nos contamos, tanto sobre nuestra historia como sobre nuestra experiencia individual” (Jameson, 2014, p. 762). Como afirman otros autores que han teorizado acerca de la posmodernidad, tales como Lipovetsky (1986), los sujetos posmodernos desean narrar sus experiencias y las plataformas de video ofrecen un espacio para que cada uno sea protagonista de su propia historia, contada mediante videos que no requieren de conocimientos específicos y que, por lo tanto, pueden ser filmados, editados y publicados fácilmente.

Los videos cortos surgen, además, en una época en la cual la imagen y, más específicamente la fotografía, “pasa de ser el pariente pobre de la pintura de caballete a una forma de

arte central en el nuevo sistema de las cosas” (Jameson, 2014, p. 754). Así, podría pensarse cómo la fotografía y, especialmente las imágenes digitales, son en la actualidad la forma dominante de expresión artística. Las plataformas digitales de videos cortos les permiten a sus usuarios convertirse en artistas, expresar sus pensamientos y mostrar sus vidas a través de fragmentos de fotografías y videos que componen un montaje de corta duración.

Estos videos, además, deben seguir ciertas pautas sociales estéticas que acompañen las narrativas y las conviertan en productos que los usuarios deseen consumir. Especialmente, en una época en la que “lo que ha ocurrido es que la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general” (Jameson, 1991, s/p), e incluso podría decirse que se ha hecho parte de la producción de subjetividades. Los sujetos de la sociedad contemporánea deben diseñarse a sí mismos (Groys, 2023), presentar ante otros una versión estética de ellos mismos, mostrar su vida y sus pensamientos siempre teniendo en cuenta la mirada de otros sobre el propio cuerpo. Con sus herramientas de edición y sus filtros, estas aplicaciones presentaron una rápida solución para mostrar una narrativa compuesta de fragmentos cuidadosamente seleccionados, filtrados y editados sobre ellos mismos.

Presente perpetuo, fragmentación y *loop*

Sin embargo, no todos los usuarios de estas aplicaciones son creadores de contenido. Muchos de ellos son principalmente consumidores de los videos producidos por otras personas dentro de la plataforma. La esfera de la circulación y el consumo de producciones culturales son partes esenciales del proceso de reproducción cultural en la posmodernidad y, dadas las condiciones actuales del mercado, la posmodernidad en tanto lógica cultural total despliega herramientas para continuar reproduciéndose.

Las plataformas han encontrado entonces, en este formato de videos cortos, la posibilidad de perpetuar el tiempo que pasan sus usuarios dentro de la aplicación a través de dos estrategias para mantener el consumo constante: por un lado, el *loop* o la reproducción infinita de contenidos y, por otro lado, la repetición genérica. Con respecto a la primera estrategia mencionada, al entrar en plataformas como TikTok los usuarios se encuentran con videos que se reproducen constantemente: cuando finaliza un video este vuelve a empezar infinitamente, hasta que los usuarios detienen ese primer *loop* entrando a un segundo momento cíclico que consiste en otros videos que se reproducen sucesivamente en el For You Page —la página de recomendaciones algorítmicas de la aplicación— cuando se *scrolllea* en la aplicación. Este método de reproducción constante —del mismo video, pero también la habilidad de deslizar un dedo y reproducir el siguiente video automáticamente—, replicado por plataformas como X o Instagram, ha permitido captar la atención de los usuarios y ha logrado así que se encuentren durante un mayor período de tiempo dentro de la plataforma.

La segunda estrategia que permite captar la atención y lograr el consumo constante de contenidos es, como se mencionó anteriormente, la repetición genérica. Este tipo de videos presentan la ventaja de tener un formato que permite adaptar géneros y estilos ya conocidos por los espectadores y presentarlos en una versión simple, corta, que los usuarios pueden consumir rápidamente en cualquier momento y lugar. Estos formatos apelan a la “nostalgia”, un sentimiento central que guía la relación de los sujetos posmodernos con la cultura. Tal como dice Jameson, “en un mundo en que la innovación estilística ya no

es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de las máscaras y con las voces de los estilos del museo imaginario” (2002, p. 22). Es por esto que prácticamente no existen tipos de contenido propio y original de estas plataformas. Lo que las distingue es su capacidad de sintetizar las características de géneros propios de otros dispositivos de visualización y adaptarlas a una corta duración. Así, en estas aplicaciones, los programas de manualidades pasan a ser tutoriales de un minuto y DIY³; los programas de cocina y los chefs se convierten en *chefluencers* y videos de recetas; los programas de moda son ahora videos cortos mostrando opciones de *outfits* y *looks* que sigan las micro-tendencias del momento; los chimentos, chismes y novelas se han convertido en *storytimes* fragmentados en múltiples partes de mínima duración; incluso los libros y programas de autoayuda y educación emocional y financiera se encuentran ahora reducidos a videos de un minuto que explican todo lo necesario sobre bienestar y finanzas.

A su vez, es relevante resaltar que con la posmodernidad se anulan de alguna manera los intentos de originalidad estilística de la modernidad y estas plataformas continúan con esa tendencia: lejos de favorecer la novedad, premian la repetición. La estandarización no sucede sólo entre plataformas, sino que también es un fenómeno dentro de cada una de ellas. Los algoritmos de recomendación que guían estas aplicaciones, como TikTok, se distinguen porque “su objetivo no es crear comunidades de usuarios sino recompensar sus gustos con más contenido del mismo tipo” (Amnistía Internacional, 2023, p. 17). De esta manera, los creadores de contenidos son premiados —con visualizaciones y, por lo tanto, con beneficios económicos— por producir un determinado contenido que le guste a cierto público, lo que los lleva a perseguir un modelo estándar de contenido que es replicable por otros que quieran alcanzar el mismo nivel de éxito. A su vez, los consumidores de contenido en estas aplicaciones se mantienen en la plataforma gracias a lo que podría denominarse como “curaduría del algoritmo”, que continúa constantemente mostrándoles producciones que, estadísticamente, es probable que disfruten.

Esto es ideal en un momento del capitalismo en el que se suprime al máximo el tiempo de ocio y se logra, a través de la ubicuidad de los dispositivos móviles y la simpleza temporal y temática de los videos, que estos sean vistos por un número mayor de espectadores. Los sujetos ingresan a estas aplicaciones a ver videos de corta duración que pueden ser vistos en cualquier momento con un nivel bajo de esfuerzo y que, a su vez, proveen una recompensa alta al ofrecer contenidos que van a ser disfrutados —gracias a la precisión de las recomendaciones basadas en patrones estadísticos—. Es así como la reproducción en *loop* (videos que comienzan automáticamente) mantiene a los sujetos conectados en un presente que parece perpetuo, mirando un video tras otro. A la vez, la copia y adaptación de géneros de otros medios son sintomáticos de una sociedad que no puede aún procesar su presente ni su futuro y desea experimentar lo que sentía en un pasado, aunque sea vaciando ese pasado de todo aquello que le daba sentido.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo, lo que se buscó analizar es cómo el modelo propuesto por TikTok —y replicado por las demás plataformas de video— sintetiza en sus modos de pro-

³ Sigla en inglés: “Do it yourself” (“Hazlo por ti mismo”).

ducción y sus productos culturales aquellas características centrales que, para Jameson, distinguen a la posmodernidad. Tal como afirma el autor, es “esencial concebir la postmodernidad no como un estilo sino, más bien, como una dominante cultural: perspectiva que permite la presencia y coexistencia de un abanico de rasgos muy diferentes aunque subordinados unos a otros” (Jameson, 1991, s/p). Esto quiere decir que, si bien la aparición de estas plataformas de video en la escena cultural ha producido rápidos y fuertes cambios en la forma en la que la cultura es producida y consumida, no significa que determine completamente el mercado cultural. Por el contrario, las películas, las novelas, las series televisivas, los videojuegos y los videos narrativos o musicales continúan existiendo. En sus representaciones posmodernas, pero también en las obras producidas en la modernidad que aún circulan.

Sin embargo, como se ha argumentado, el modelo de videos cortos popularizado por TikTok es un producto íntegramente posmoderno, que representa en su totalidad los rasgos significativos de esta época. Este formato pone de manifiesto especialmente “la aparición de un nuevo tipo de ausencia de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal, quizás el supremo rasgo formal de todas las postmodernidades” (Jameson, 1991, s/p). Así, podría esperarse que este modelo emergente de reciente aparición se convierta en un rasgo dominante de la producción cultural en la actualidad, ya que logra sintetizar la simpleza y la repetición que requieren los sujetos posmodernos, así como también reproducir el estancamiento temporal que caracteriza a esta época en la que se mantiene a los sujetos cautivos en el presente. Se presentan entonces estas aplicaciones como el espacio ideal para la circulación, producción y consumo de producciones de esa cultura centrada en la imagen, en el espectáculo, en el cuerpo y en las narraciones que es la cultura de masas.

Referencias bibliográficas

- Barei, Silvia (2020). “Posmodernidad”. En Arán, P. y Gómez Ponce, A. (Ed.) *Fredric Jameson: una poética de las formas sociales. Claves conceptuales*. Centro de Estudios Avanzados
- Berti, Agustín (2022). *Nanofundios: crítica de la cultura algorítmica*. Editorial de la UNC, La Cebra
- Duffy, Brooke Erin, Nieborg, David B., Poell, Thomas (2022). *Platforms and cultural production*. Polity
- Groys, Boris (2023). *Devenir obra de arte*. Caja Negra
- Jameson, Fredric (2014). *Las ideologías de la teoría*. Eterna Cadencia
- (2012). *Signaturas de lo visible*. Prometeo Libros
- (2002). *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Manantial
- (1991). *Teoría de la posmodernidad. La lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trotta

Lipovetsky, Gilles (1986). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Editorial Anagrama

Srnicek, Nick (2018). *Capitalismo de plataformas*. Caja negra

Fuentes

Amnistía Internacional (2023). *“Domar el algoritmo”: desafíos para la salud mental y privacidad en el uso de TikTok Argentina*. Recuperado de: https://amnistia.org.ar/wp-content/uploads/delightful-downloads/2023/11/InformeTikTok_FINAL-1.pdf

Pobres criaturas: surrealismo y sátira oscura a través de una exploración inmersiva del color y el simbolismo

Lourdes Nathalie Bustos Ibarra¹

Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
lounathalie9@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0008-1563-6980>

Recibido: 15/09/2024

Aceptado: 25/11/2024

Resumen

En este artículo realizaremos una primera aproximación a la propuesta estético-poética plasmada por el director Yorgos Lanthimos en su más reciente largometraje, *Poor Things* (2024). En este film, Lanthimos configura, se podría sugerir, una estética surrealista y satírica que se logra a través de la combinación de ciertos procedimientos y recursos cinematográficos, principalmente el uso de la paleta cromática y la evocación de atmósferas surrealistas. Recuperamos para el análisis ciertas categorías teóricas relevantes en el campo del cine vinculadas a las teorías sobre el uso del color y su significado en la narrativa cinematográfica.

Palabras clave: surrealismo, sátira, Yorgos Lanthimos, *Poor Things*

¹ Aval docente: Paola Solá, Lic. en Letras Modernas (UNC).

Poor Things: surrealism and dark satire through an immersive exploration of color and symbolism

Abstract

In this article we will approach the poetic-aesthetic proposal embodied by director Yorgos Lanthimos in his most recent feature film, *Poor Things* (2024). It could be suggested that, in this film, Lanthimos configures surrealist and satirical aesthetics that are achieved through the combination of certain procedures and cinematographic resources, mainly the use of the chromatic palette and the evocation of surrealist atmospheres. For the analysis, we concentrated on certain relevant theoretical categories in the field of cinema linked to theories on the use of color and its meaning in the cinematographic narrative.

Keywords: surrealism, satire, Yorgos Lanthimos, *Poor Things*

Introducción

A mediados de enero de este año, el excéntrico director griego Yorgos Lanthimos trajo a la pantalla grande su más reciente producción cinematográfica, *Poor Things*. Este filme, que había generado amplias expectativas gracias a teasers y tráilers llamativos y enigmáticos, ha sido aclamado y criticado por igual. Hasta el momento cuenta con once nominaciones a los premios Óscar y múltiples reconocimientos a nivel internacional. Como protagonista (y también productora), la brillante Emma Stone interpreta a Bella Baxter. Stone, quien ya había trabajado con Lanthimos en *La favorita* (2018) junto a Olivia Colman, demuestra nuevamente su capacidad para encarnar personajes complejos y fascinantes y se consolida como una de las actrices más versátiles de su generación. Su interpretación de Bella destaca no solo por su intensidad emocional, sino también por la forma en que captura la evolución del personaje, desde la inocencia infantil hasta un empoderamiento desafiante.

La historia está basada en la novela homónima de Alasdair Gray, publicada en 1992, una obra que combina humor negro, crítica social y experimentación literaria. Ambientada en una época victoriana distorsionada, la novela explora cuestiones de identidad, poder y género a través de la historia de Bella Baxter, una mujer “recreada” mediante una intervención científica que desafía las normas de la naturaleza. La estructura del libro es notablemente innovadora, ya que está narrada desde múltiples perspectivas, que incluyen documentos ficticios y relatos en primera persona, lo que amplía la complejidad de su universo narrativo. Gray, reconocido como uno de los escritores más audaces de la literatura escocesa contemporánea, utiliza esta narrativa para reflexionar sobre la opresión patriarcal y los dilemas éticos en la ciencia mientras cuestiona las rígidas jerarquías sociales del siglo XIX. Inspirado por *Frankenstein* o el *moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley, Gray reinterpreta el mito del “ser creado” con un enfoque satírico y feminista.

Aquel inolvidable “Una lluviosa noche de noviembre conseguí por fin terminar mi hombre” (Shelley, s/f. p. 30) escrito por la autora británica en una tormentosa noche hace más de 200 años, frente al calor de la chimenea y en compañía de Percy Shelley, Claire Clairmont (su hermanastra), el poeta Lord Byron y John William Polidori, dio vida a uno de los monstruos más icónicos de la literatura, replicado más tarde en el séptimo arte.

Con el doctor Frankenstein como figura transgresora que desafía a Dios y las leyes naturales, Shelley planteó un debate filosófico sobre la identidad, la transgresión de los parámetros estéticos y el rechazo social hacia lo diferente. En *Frankenstein*, el monstruo no es malvado por naturaleza, sino que sufre la crueldad de una sociedad incapaz de aceptar lo que considera antinatural. Shelley abordaba la monstruosidad desde la perspectiva de un ser incomprendido y marginado por su apariencia, mientras que Gray produce una torsión al centrar su atención en el “monstruo femenino” y al cuestionar los roles que la sociedad asigna a las mujeres y sus cuerpos.

La Bella Baxter de Lanthimos se convierte en un espejo distorsionado de las limitaciones y expectativas impuestas al género femenino, mientras transita un proceso de descubrimiento y empoderamiento. Al rescatar esta obra literaria, Lanthimos lleva este discurso a lo audiovisual y transforma a la protagonista Bella en un ícono de resistencia dentro del marco del cine feminista. En *Poor Things* esta reflexión se renueva desde su perspectiva y ofrece una mirada crítica y a la vez divertida sobre los rituales sociales y los protocolos represivos. Bella, una mujer-niña que recorre el mundo en busca de aventuras, se convierte en un símbolo de rebeldía y exploración frente a las normas opresivas que históricamente han condicionado la libertad femenina. Su perspectiva problematizadora, impregnada de un humor oscuro y absurdista, se inscribe claramente dentro de las tendencias del cine de autor contemporáneo, particularmente aquel con una sensibilidad feminista.

En conjunto, tanto el libro de Alasdair Gray como el filme de Yorgos Lanthimos pueden ser considerados aportes significativos a la crítica feminista y al cine de autor. Ambas obras no solo revisitan el mito de la creación, sino que lo resignifican desde una perspectiva contemporánea que pone en el centro el derecho de las mujeres a definirse a sí mismas, incluso frente a un mundo que intenta limitar sus posibilidades. A partir de estas consideraciones, en las páginas que siguen realizaremos un primer acercamiento a la estética-poética de este cineasta griego en *Poor Things* a través del análisis de ciertos procedimientos y recursos cinematográficos, principalmente su paleta cromática y el surrealismo, aspectos que considero son los ejes vertebrales de esta obra. Para sostener esta tesis, recuperaremos ciertas categorías teóricas relevantes en el campo del cine, en particular, las teorías sobre el uso del color y su significado en la narrativa cinematográfica, así como estudios sobre el surrealismo como dispositivo visual y narrativo.

El color en *Poor Things* no solo es un elemento decorativo, sino una herramienta fundamental para construir la atmósfera de la película y transmitir emociones. La paleta cromática saturada y vibrante rompe con la palidez típica de las representaciones de la época victoriana, lo que subvierte nuestras expectativas visuales y acentúa la dimensión surrealista del relato. Por otro lado, el surrealismo, tan característico de la filmografía de Lanthimos, se manifiesta tanto en la narrativa como en la composición visual, con imágenes que evocan mundos oníricos y desafiantes y que sitúan a los personajes en paisajes mentales que reflejan sus conflictos internos y sus deseos de transgresión. La conjunción de estos recursos logra potenciar la carga satírica y feminista de la película, lo que la convierte en

una obra que, más allá de su espectacularidad visual, interpela de manera incisiva las estructuras sociales y culturales que continúan limitando la libertad individual y colectiva.

Una travesía hipnótica y alucinógena a través del color

El color en el cine no es simplemente un elemento estético; es una herramienta poderosa que puede transmitir emociones, simbolismos y significados profundos. David Batchelor, en su obra *Chromophobia* (2010), argumenta que el color tiene la capacidad de evocar estados emocionales específicos y de comunicar de manera subliminal con el espectador. El trabajo de teóricos del cine como Sergei Eisenstein también son relevantes aquí. Eisenstein creía que el color podía ser utilizado como un elemento narrativo en sí mismo, con la capacidad de evocar asociaciones y estados psicológicos específicos (Eisenstein, 1949). En *Poor Things*, el uso de las tonalidades no solo contribuye a la atmósfera surrealista, sino que también refuerza la sátira oscura. La transición de una paleta de colores apagados y sombríos a tonos vibrantes y pasteles refleja la evolución emocional y psicológica de la protagonista, Bella, subrayando su transformación personal y su lucha contra las restricciones sociales. Los colores vibrantes y contrastantes a menudo se utilizan para resaltar la irracionalidad de ciertas escenas al crear un sentido de disonancia que refleja la naturaleza caótica del universo presentado. Por otro lado, los tonos más oscuros y sombríos sirven para acentuar el pesimismo y la crítica inherentes a la sátira. Este uso deliberado del color enriquece la experiencia visual y profundiza el impacto emocional y conceptual de la narrativa.

El filme se inicia con un plano que cuenta con una composición cromática de tonos azules. Una mujer, cuya identidad desconocemos, se quita la vida al arrojarse desde la borda de un barco. Los colores nos relatan el estado de ánimo del personaje principal en cada pieza audiovisual. Esta muchacha comete suicidio en una escena donde ella es la protagonista, con su vestido azul y presentada de espaldas, frente al mar y el cielo en tonos fríos aún más turbulentos: el simbolismo de cada detalle es una afirmación de esa desesperanza, de esa soledad y tristeza asfixiante que empujan al personaje hacia esa marea infinita y devastadora. El cadáver de la desconocida es robado por el cirujano Godwin Baxter (Willem Dafoe), quien implanta en su cabeza el cerebro del feto que esta portaba en su

Figura 1.



Nota: fotograma de la película *Poor Things* (Yorgos Lanthimos, 2023)
Fuente: <https://www.vogue.mx/galeria/significado-del-vestuario-de-poor-things>

vientre al momento de suicidarse. Bella, que nace mediante esta intervención, es una joven intrépida que ve el mundo con fascinación y sorpresa, con una marcada dificultad para manejar la motricidad y el lenguaje. Su infantilidad contrasta con el mundo adulto en el que se desenvuelve, toda exploración es para ella una gratificante estimulación que desemboca en una sensación de ternura, pero también extrañeza.

En un comienzo todo está diseñado visualmente desde una gran angular, desde la mirada de Bella: exageradamente grande, porque su cerebro es pequeño. Estos primeros planos son la percepción simbólica de la infancia de la protagonista, que nunca ha salido al exterior. Esta se encuentra sometida a un cautiverio aturdidor que le provoca ansiedad y que manifiesta las marcas de su creador: Godwin, traducido del inglés como “Dios-gana”, metáfora impecable que rescata la idea y crítica religiosa de Mary Shelley. De hecho, Bella acorta este nombre para dirigirse a su padre y se refiere a él como “God” (Dios), al presentar esta simbiosis entre Dios y un padre, figura autoritaria y creadora que se establece como forma de poder y conocimiento absoluto mientras la protagonista crece. La paleta de colores aparece en estas instancias limitada a escalas de grises, blanco y negro, con imágenes que se deforman por el uso del ojo de pez y fondos distorsionados.

Figura 2.



Nota: fotograma de la película *Poor Things* (Yorgos Lanthimos, 2023)
Fuente: <https://www.vogue.mx/galeria/significado-del-vestuario-de-poor-things>

Mientras la historia avanza, Bella observa y aprende de lo cotidiano. El punto de inflexión se produce cuando descubre el placer de la masturbación (tarea que lleva felizmente a cabo en contextos extraños, lo que genera incomodidad en su entorno), momento clave del filme para cambiar los contrastes del blanco y negro a una paleta vibrante de colores pasteles. Cuando ella sale al mundo ya no gatea: es una mujer que ha descubierto su poderosa sexualidad y se siente magnéticamente atraída hacia esas experiencias que le depara el afuera. Estas escenas poseen una mística surrealista que invoca fantasías de atmósferas cálidas y enriquecidas de un dinamismo que ocupan toda la pantalla: Bella está feliz y su entusiasmo se concibe en las formas y colores de todo lo que ve.

Figura 3.



Nota: fotograma de la película *Poor Things* (Yorgos Lanthimos, 2023)

Fuente: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/emma-stone-mark-ruffalo-yorgos-lanthimos-making-poor-things-1235761791/>

Durante su viaje en el barco, los tonos azules vuelven a impregnar el espacio que habita, lo que retoma esa sensación de encierro, depresión y cansancio existencial. Bella ha quedado sumida en un aislamiento nuevamente, por parte de otro hombre, su partenaire Duncan Wedderburn (Mark Ruffalo). Este encarna al prototipo del varón proveedor y dominante, que la ha encaminado en sus primeros encuentros sexuales, desapegado de compromisos románticos y de alta autoestima. ¿El galán que le romperá el corazón? Claro que no, porque nuestra pobre criatura quebranta esas cadenas opresoras del mito de la doncella rescatada: ella no necesita a nadie que la salve porque se tiene a sí misma y eso no solo es suficiente, es desafiante y anárquico. Las primeras huellas de tonos cálidos se retoman a partir del encuentro con dos personajes excéntricos que conoce en el barco, Harry y Martha, una acuarela de violetas y naranjas rojizos en el cielo. La introducción de estos personajes suscita cuestionamientos más filosóficos en Bella y genera una fricción más evidente con Duncan, en quien comienza a aflorar con desparpajo su fragilidad masculina.

Vemos el mundo a través de un prisma inocente que no está atado a las convenciones sociales, porque Bella es ajena a esas imposiciones y su libertad arremete contra el pudor y la vergüenza. Sus reacciones son puras y espontáneas. Una vez en París, la apuesta a su inocencia se redobra, ya que comienza a trabajar en un burdel. Aquí los más detractores pueden señalar de monótonas y pretenciosas las escenas en que el sexo es clave para mostrar los requerimientos de actos mecánicos y coitocentristas de los clientes. Aun así,

este relato estrafalario e irónico que no se excusa de la ternura y la comedia nunca pierde de vista la crítica hacia una sociedad que pretende sin descanso domesticar y restringir el erotismo femenino.

Figura 4.



Nota: fotograma de la película *Poor Things* (Yorgos Lanthimos, 2023)
Fuente: <https://www.vogue.mx/articulo/poor-things>

Otros procedimientos y recursos. La construcción de una poética-estética

La poética-estética de la película se logra mediante una serie de procedimientos y recursos que incluyen, además del color y el surrealismo, el uso de la metáfora visual y la narrativa no lineal. Sergei Eisenstein, en sus teorías sobre el montaje y la metáfora visual, propone que la superposición de imágenes permite crear significados nuevos y complejos (Eisenstein, 1949).

En *Poor Things*, las metáforas visuales se utilizan para subvertir las expectativas y para crear conexiones simbólicas entre elementos aparentemente dispares. Además de Eisenstein, es importante mencionar a Roland Barthes y su concepto de los "mitos" en la cultura visual. Barthes argumentaba que las imágenes pueden funcionar como sistemas de signos que comunican ideologías y significados culturales (Barthes, 1957). En esta película Lanthimos utiliza el simbolismo visual para cuestionar las normas sociales y los mitos culturales sobre la feminidad, la sexualidad y el poder.

Por su parte, la narrativa no lineal rompe con la temporalidad convencional, lo que permite una mayor libertad creativa y una exploración más profunda de los temas y personajes. Esta estructura con anacronías, combinada con el surrealismo y la sátira oscura, contribuye a una experiencia cinematográfica que es tanto desafiante como enriquecedora.

¿Reivindicación del placer y la libertad femenina o cliché machista?

El erotismo atraviesa el relato con una fuerza que desafía tanto al régimen escópico represor de la época como a los más juiciosos espectadores contemporáneos del filme. Esta frenética liberación del goce sexual femenino propone dismantelar hasta los tabúes más postmodernos. Una de las cuestiones que genera mayor polémica es que el personaje de Bella es una niña encarnada en el cuerpo de una mujer adulta que tiene relaciones con hombres mayores. Las escenas abordadas de manera explícita (y a veces, quizás, redundantes) incomodan al entorno, ya que ella no ha adoptado estas normas y prejuicios sociales y no ve la necesidad de ocultar su disfrute en aquellos momentos en los que está en plena exposición pública. Lanthimos insiste en moverse por esta delgada línea para denunciar estas situaciones, pero esto también implica el riesgo de ubicar al filme desde una mirada reduccionista y machista. Se trataría del efecto directo que conlleva esta lógica trillada, ya vista antes, del goce y la libertad de la mujer exclusivamente vinculadas a una vida sexual activa sin límites ni preocupaciones.

El planteo de la relación entre Bella y Duncan, con las características prototípicas de un hombre de alto poder adquisitivo que goza del rol de guiar e instruir a una niña-mujer, dejan en evidencia los mecanismos violentos y de manipulación presentes en los vínculos tóxicos y posesivos a los que son sometidas las personas de género femenino diariamente.

Esto, desde el feminismo, ha traído a colación innumerables debates que apuntan con una tenacidad radical al director, por ser él —otro varón— quien relata la historia de una mujer. Sin embargo, la propia actriz protagonista, Emma Stone, ha replicado en entrevistas que están pasando por alto que ella es también productora de la película y por lo tanto, todas las decisiones que fueron tomadas para filmar y contar la historia han sido aprobadas por ella. La representación de Bella como una mujer-niña en un mundo dominado por hombres plantea preguntas complejas sobre el poder, la agencia y la objetificación.

Teóricas feministas como Laura Mulvey han analizado cómo el cine tradicional a menudo refuerza las dinámicas de poder patriarcales a través de la “mirada masculina”. Sin embargo, *Poor Things* subvierte estas dinámicas al presentar a Bella como un personaje que desafía las expectativas y las normas sociales (Mulvey, 1975). Mulvey, en su ensayo *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, argumenta que la mirada masculina en el cine tradicional convierte a las mujeres en objetos pasivos de deseo. Lanthimos, sin embargo, utiliza la perspectiva de Bella para invertir esta dinámica, al ofrecer una visión desde el punto de vista de una protagonista femenina que no solo es objeto de deseo, sino también sujeto de su propia narrativa. Esto crea una fricción productiva entre la representación y la auto-representación, que desafía al espectador a reconsiderar sus propias percepciones sobre el poder y la agencia femenina.

Las musas artísticas detrás de las pinceladas del filme

Las influencias artísticas que componen la magnífica fotografía del filme son diversas y contribuyen a crear ambientes eclécticos donde confluyen desde elementos modernistas hasta escenarios arquitectónicos del *art déco*. La París invernal en la que desembarca Bella está conformada de tonos más orgánicos y planos que simbolizan la monotonía contrastante con esa fantasía surrealista del confort pasado. Un escenario que nos recuerda a

algún cuadro de Edgar Degas, de tonos fríos y una atmósfera calma. Yorgos Lanthimos recoge una mixtura de estilos de las obras de Francis Bacon, Egon Schiele, Albert Robida, Albert Guillaume y Jheronimus Bosch, estéticas que sacude con una impronta muy personal de escenarios barrocos pero de óptica contemporánea. Estas musas del panorama artístico que han inspirado las nutridas pinceladas de color y texturas dramáticas son claves para pensar el filme desde un análisis estético.

El pintor británico nacido en Dublín, Francis Bacon (1909-1992), fue un visionario de la investigación personal, conocido como “el pintor más oscuro del alma humana” y uno de los artistas más significativos de la era de posguerra del siglo XX. Su estilo figurativo que procede a través de la deformación pictórica y una visión intensamente cruda consiguió representar sin adornos ni clichés la condición humana con gran ambigüedad en el plano intencional (Peppiatt, 2008). Así como en esta comedia poco ortodoxa, Bacon infunde en sus obras una angustia existencial en tanto testimonio de la psique humana, traducida al filme en un reflejo distorsionado de lo que va tomando sustancialidad alrededor del personaje de Bella, que logra esa sensación de inquietud muy característica del trabajo del artista y provoca en el espectador un impulso de introspección y reflexión sobre la ardua y áspera labor del autoconocimiento. Más pinceladas cargadas de expresionismo y surrealismo se dispersan a lo largo de toda la cinta.

Figura 5. *Tres estudios para una crucifixión* (1962)



Nota: Francis Bacon

Fuente: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/aprende/mundo-escolar/guias-para-educadores/tres-estudios-para-una-crucifixion>

Uno de los mayores exponentes del expresionismo austríaco y el arte moderno es, sin duda, Egon Schiele (1890-1918), pintor contemporáneo y discípulo de Gustav Klimt. El impacto visual que ha tenido su lienzo en la producción de Lanthimos es enorme y se extiende en la construcción de la protagonista a través de un arte tierno y vengativo. Schiele fue una importante figura durante la Primera Guerra Mundial, suceso histórico que exorciza en su trabajo donde ilustra la agitación política y cultural que atravesaba este tiempo, desde una perspectiva dura y sin matices de las emociones e inestabilidad humana (Kallir, 1990). Sus retratos y autorretratos, su gran obsesión, evocan facciones extravagantes y miradas inquebrantables, cargadas de expresividad y contorsionadas con un marcado uso de los colores vivos. La emotividad y crudeza de su estilo se destilan en la atmósfera surrealista del filme a través de los decorados exagerados de colores vibrantes que vemos como fondos.

Figura 6. *La muerte y la doncella* (1914)

Nota: Egon Schiele

Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/La_Muerte_y_la_Doncella_\(Egon_y_Wally\)#/media/Archivo:Egon_Schiele_012.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Muerte_y_la_Doncella_(Egon_y_Wally)#/media/Archivo:Egon_Schiele_012.jpg)

En los convulsivos escenarios de *Poor things* podemos identificar algunos elementos modernistas como auto-naves que circulan por el espacio y que nos recuerdan un poco a una atmósfera más *cyberpunk*. Estas decisiones creativas implantadas en un período reinado por Victoria de Inglaterra se asemejan a la estética de uno de los pioneros y padre fundador por excelencia del arte de la ciencia ficción: Albert Robida (1848-1926). Este fue un dibujante, litógrafo, grabador, caricaturista, periodista y novelista francés que inspiró a una generación posterior de mentes imaginativas en búsqueda de una imagen de cómo sería la sociedad mecanizada de los siglos XX y XXI con un ímpetu casi profético. Desde muy temprana edad, pese a la desventaja de su miopía, Robida se inicia principalmente como caricaturista en populares revistas parisinas de la época y se consolida como una figura destacada que lo terminaría por encauzar como cronista de acontecimientos históricos, lo que resulta clave para su carrera en la ciencia ficción (Krausse, 2000). En sus obras coexiste un entrelazamiento de innovación tecnológica y crítica social, lo que genera una interesante reflexión entre ambos elementos.

Figura 7. La gran epidemia de la pornografía (1882)



Nota: Albert Robida

Fuente: <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%3ADstica/Albert-Robida/147413/'La-Gran-Epidemia-de-Pornograf%3ADa',-ilustraci%3Bn-de-portada-de-la-revista-'La-Caricature',-6-de-mayo-de-1892.html>

Si hemos de señalar la satírica comedia que caracteriza a la película no podemos pasar por alto a uno de los pintores que retrató la sociedad parisina con su meticulosa obsesión por las transformaciones culturales y políticas de la época: una de las grandes figuras de la Belle Époque, Albert Guillaume (1873-1942). Este pintor y caricaturista francés se distinguió por su estilo sátiro y cómico en revistas de humor del momento. Con una fehaciente debilidad por capturar las complejidades de esta sociedad, en sus obras se manifiesta el lenguaje divertido, desprejuiciado y libre de pretensiones de la dinámica cultural y sexual que arremetía en los salones más visitados. Se lo llegó a definir como “inteligente a la par que obscenamente divertido” (Jeancolas, 1992).

Figura 8. *Café de París* (sin fecha)

Nota: Albert Guillaume

Fuente: <https://artvee.com/dl/cafe-de-paris/>

Este entramado de simbolismo e iconografía mística que dan vida a nuestras pobres criaturas completa un cuadro histriónico del dramatismo emotivo de la psique humana. Su exploración moralista, a través del placer de lo mundano y la sexualidad, conducen a un erotismo visual desafiante, controversial y misterioso, pero que invita a la reflexión filosófica de la condición inmersiva de nuestro ser.

A 500 años de la muerte de Jheronimus Bosch (1450-1516), más reconocido con su nombre en español el Bosco, damos la bienvenida a estas pinceladas del séptimo arte en donde el recorrido por *El jardín de las delicias* es una digestión alquímica de poderosos símbolos desplazados con maestría en la cinta protagonista de este análisis. Este artista

Figura 9. *El jardín de las delicias* (1503-1515)

Nota: El Bosco

Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>

erudito del renacimiento —cuya identidad aún confunde y todavía es cuestión de debate para los historiadores del arte, teólogos, psicólogos, filólogos y filósofos, entre una variedad de ramas de estudio— aún despierta admiración y asombro por su complejidad y fuerza innovadora. Pintor de sueños y pesadillas, despliega intrincados y enigmáticos personajes en paisajes que detallan en un lienzo el *horror vacui* (expresión de origen latino que significa literalmente “miedo al vacío”) y un imaginario rico en alegorías bucólicas y castigos infernales, escenarios grotescos y burlescos que superan la capacidad del espectador. Su arte es una doctrina humanística y espiritual que evade las lecturas e interpretaciones cerradas sobre la moral cristiana y no suscribe a los estándares convencionales de su época (Silver, 2001).

Surrealismo y sátira oscura. Un encuentro poético-estético

El surrealismo en el cine se manifiesta como una ruptura de las normas narrativas convencionales, que permite la emergencia de lo inconsciente y lo irracional. André Breton, uno de sus fundadores, sostenía que este movimiento buscaba liberar la mente del dominio de la razón y permitir así una experiencia más auténtica y profunda de la realidad. En *Poor Things*, el surrealismo se presenta no sólo como un recurso estilístico, sino como una herramienta para la construcción de un universo narrativo donde lo poético se encuentra con lo absurdo y lo grotesco. Por su parte, la sátira oscura, caracterizada por su crítica mordaz y su visión pesimista de la sociedad, complementa al surrealismo al introducir una capa de ironía y cinismo. Esta combinación de estilos crea una narrativa que desafía las expectativas del espectador y fomenta una reflexión crítica sobre los temas abordados, particularmente los relacionados con la libertad femenina y la opresión social.

Para profundizar en el surrealismo cinematográfico es esencial referirse a las obras de Luis Buñuel, uno de los más grandes cineastas surrealistas. Buñuel lo empleaba para explorar los deseos reprimidos y las estructuras sociales opresivas, a menudo a través de imágenes perturbadoras y escenas oníricas. Lanthimos sigue esta tradición, al utilizar el surrealismo para desentrañar las dinámicas de poder y la identidad personal en un contexto que mezcla lo absurdo con lo poético. La estética y la amplitud de las referencias cinematográficas de la escenografía y composición visual del filme enriquecen este viaje cargado de texturas yuxtapuestas que confluyen en una nueva etapa del trabajo de Lanthimos. Desde la iluminación hasta el depurado ojo de la captación fotográfica asistimos a reminiscencias de un cine que nos cautivó en sus principios, la atmósfera sórdida de tonos monocromáticos dominados por abundantes sombras del segmento inicial donde hay un pulido trabajo psicológico: el hermetismo metafórico que conocemos del expresionismo alemán.

Este modelo de narración se basó en el uso de las luces y sombras en conjunto con escenarios predominantes. Su mayor exponente es *El gabinete del doctor Caligari* (1920) de Robert Wiene. El estilo vanguardista que precede a este es el surrealismo francés, que aborda las escenas desde un ambiente onírico de planos sobrecogedores. Aquí vislumbramos el inevitable impacto del maestro Luis Buñuel, a quien ya presentamos antes, que capturó la realidad con *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930). Yorgos, además, va más allá y hace un guiño creativo al filme cumbre de ciencia ficción *Metrópolis* (1927), dirigida por Fritz Lang, producción de cine mudo que se sitúa en una ciudad futurista. El

director hace un tributo a esta obra de culto alemana con planos exquisitamente reconstruidos que nos recuerdan a la mujer-robot interpretada de manera impecable por una jovencísima Brigitte Helm.

Conclusiones. Los universos viscerales de Lanthimos

Esta confección caleidoscópica que hace el director griego tejiendo diversos estilos es en sí misma una metáfora del bestiario que el doctor Godwin Baxter ha creado y deambula por la mansión donde crece la protagonista, Bella: criaturas ensambladas de forma extraña que impactan por lo absurdo y bizarro, pero fascinan por su peculiar belleza. El propio Godwin es un hombre roto que carga con los traumas y cicatrices de la crueldad humana desde niño, cuando se convirtió en un experimento de las hazañas sádicas de su padre. Sin embargo, rompe con este bucle de maltrato y no lo replica en Bella, a quien permite salir y explorar el mundo. Yorgos Lanthimos, conocido por su estilo único y provocador, utiliza esta historia desde un enfoque satírico, al abordar temas como la autonomía corporal, la redefinición de la feminidad y la subversión de las estructuras de poder. La narrativa no solo celebra la independencia y curiosidad de Bella, personaje femenino principal, sino que también desafía al espectador a reconsiderar su propia percepción de la normalidad y el deseo.

La combinación del guión incisivo, la cinematografía exuberante y la dirección precisa refuerzan el impacto del filme en el panorama del cine contemporáneo. Yorgos Lanthimos ha acostumbrado a su público a correrse del rol de espectador convencional y *Poor things* no es una excepción en absoluto. A lo largo de su carrera, sus obras han propuesto un encuentro cara a cara con nuestra parte más oscura. Los personajes de cada historia son producto de un fragmento camuflado de la mente humana expuesta a un mundo hostil: su propio bestiario. En un escenario que —pese a los elementos futuristas no deberíamos clasificar dentro del género de ciencia ficción— se permite hibridar animales, revivir muertos y transgredir las normas de la naturaleza.

Así como sería un despropósito catalogarla como película de época o aventura, el cineasta articula estos engranajes dentro de un ordenamiento del caos a su propia manera, excelsa y obsesiva. Si hablamos de un “neo-Lanthimos” es porque quizás en esta ocasión seamos testigos de una transgresión de sus propias leyes. Este acto paradójico puede subjetivizar miradas críticas, desde la castigadora y taxativa percepción de los santificadores del fundamentalismo o considerarla desde un vanguardismo digno, inabordable y transversal en toda su filmografía: la expresión cruda de humanidad.

En retrospectiva, *Poor things* es una obra maestra que promete ubicarse en el género de culto; exquisita por los recursos aplicados desde el simbolismo y la acuarela cromática de su fotografía; el destacado diseño de producción y vestuario a cargo de Shona Heath y James Pricela; las creativas influencias tomadas de los movimientos vanguardistas del arte y el cine surrealista; y la denuncia social desde un discurso provocativo e incómodo que transgrede incluso el estilo extravagante de Lanthimos. Este largometraje constituye una reivindicación del goce y la libertad femenina que no deja indiferente a ninguno y, en ese sentido, merece que le demos una oportunidad pese a no encajar con algunas formas de pensar más moralistas o tradicionales que existen aún en la actualidad.

La estética de *Poor Things* se logra mediante una cuidadosa combinación de surrealismo, sátira oscura y el uso deliberado del color. Estos elementos, analizados desde las

reflexiones de cineastas y críticos, como André Breton, Luis Buñuel, David Batchelor, Sergei Eisenstein, Roland Barthes y Laura Mulvey, permiten comprender una narrativa que no solo es visualmente impactante, sino también profundamente significativa. Al analizar estos procedimientos y recursos podemos apreciar cómo el cine de Yorgos Lanthimos trasciende sus límites formales y se convierte en una verdadera obra de arte poética-estética, que desafía las convenciones sociales y cinematográficas con una visión crítica y provocadora.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland (1957) *Mythologies*. Seuil
Batchelor, David (2000) *Chromophobia*. Reaktion Books
Breton, André (1924) *Manifeste du surréalisme*. Éditions du Sagittaire
Buñuel, Luis (1984) *My Last Sigh*. Random House
Eisenstein, Sergei (1949) *Film Form: Essays in Film Theory*. Harcourt Brace
Jeancolas, Jean-Pierre (1992) *La belle époque du cinéma français*. Éditions du Cerf
Kallir, Jane (1990) *Egon Schiele: The Complete Works*. Harry N. Abrams
Krausse, Judith (2000) *Albert Robida: The Father of the Future*. The MIT Press
Mulvey, Laura (1975) Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16 (3) pp. 6-18
Peppiatt, Michael (2008) *Francis Bacon: Anatomy of an Enigma*. Harvard University Press
Shelley, Mary (s/f.). *Frankenstein*. <https://biblioteca.org.ar/libros/133605.pdf>
Silver, Larry (2001) *Hieronymus Bosch*. Abbeville Press

Fuentes

Lanthimos, Yorgos (Director) (2023) *Poor Things* [película]. Productora: Searchlight Pictures y Element Pictures

Un tiempo y un archivo inconmensurable. Memorias metálicas en *El Dorado. Un Territorio y Estados nativos* de Ximena Garrido-Lecca

Cecilia Mercado¹

Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba
cmercado@mi.unc.edu.ar
<https://orcid.org/0009-0004-1805-4944>

Milagros Molinari

Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba
mimolinari@mi.unc.edu.ar
<https://orcid.org/0009-0003-8548-7953>

Recibido: 17/08/2024

Aceptado: 28/11/2024

Resumen

En ciertas piezas artísticas contemporáneas, metales como el oro y el cobre se configuran como portadores de historias y afectos que trascienden la epistemología humana. Este artículo analiza cómo estos metales actúan como archivos vivos en algunas de las piezas que integran la exposición *El Dorado. Un Territorio* y en la muestra *Estados nativos* de Ximena Garrido-Lecca. Se considerará la noción de archivo propuesta por Georges Didi-Huberman —en tanto entramado de vacíos y heterogeneidades— y su posible expansión hacia un territorio no antropocéntrico donde el trauma y el afecto resuenan en lo mineral, siguiendo a Ann Cvetkovich. Recuperaremos el planteo de Walter Dignolo en torno a lo mineral, donde reclama no sólo una restitución material, sino también una reemergencia estética y gnoseológica, entrelazando resistencia y transformación en la trama profunda de su existencia. Y, principalmente, partiremos de la lectura que Guadalupe Lucero realiza de la obra de Garrido-Lecca para reflexionar acerca de cómo el cobre sueña con regresar a su “estado nativo”, mientras el oro, cargado de significados sagrados y coloniales, entreteje temporalidades y memorias que reflejan la violencia del extractivismo. Las prácticas estéticas de Ximena Garrido-Lecca invitan a contemplar estas materias como testimonios, desestabilizando las narrativas humanas tradicionales.

Palabras clave: metales, archivo, *El Dorado. Un Territorio*, *Estados nativos*, Ximena Garrido-Lecca

¹ Aval docente: Marcela Marin, Dra. en Letras (UNC).

An unmeasurable time and archive. Metallic memories in *El Dorado. Un Territorio y Estados nativos* by Ximena Garrido-Lecca

Abstract

In certain contemporary art pieces, metals such as gold and copper are configured as carriers of stories and affections that transcend human epistemology. This article analyzes how these metals act as living archives in some of the pieces that make up the exhibition *El Dorado. Un Territorio* and in Ximena Garrido-Lecca's exhibition *Estados nativos*. We will consider the notion of archive proposed by Georges Didi-Huberman —as a network of voids and heterogeneities— and its possible expansion towards a non-anthropocentric territory where trauma and affection resonate in the mineral, following Ann Cvetkovich. We will recover Walter Mignolo's approach to minerals, where he vouches for not only a material restitution, but also an aesthetic and gnoseological re-emergence, intertwining resistance and transformation in the deep plot of its existence. And, mainly, we will start from Guadalupe Lucero's reading of Garrido-Lecca's work to reflect on how copper dreams of returning to its "native state", while gold, loaded with sacred and colonial meanings, interweaves temporalities and memories that reflect the violence of extractivism. Ximena Garrido-Lecca's aesthetic practices invite us to contemplate these materials as testimonies, destabilizing traditional human narratives.

Keywords: metals, archive, *El Dorado. Un Territorio*, *Estados nativos*, Ximena Garrido-Lecca

Introducción

En el presente trabajo, pretendemos esbozar una relación entre archivo, afectos y prácticas estéticas que se presentan como ensamblajes no humanos. Buscamos, al igual que Guadalupe Lucero con la obra de Ximena Garrido-Lecca, "adentrarnos en la cuestión de la corporalidad y de la agencialidad mineral evitando las derivas simbólicas y culturales de su sentido. Intentaremos pensar el modo de hacer particular que abre la relación con la materia, sin antropomorfizar los cuerpos del arte" (2020, p. 351). Para ello, analizaremos algunas de las piezas expuestas en la exposición *El Dorado. Un Territorio* (PROA) y *Estados Nativos* (Garrido-Leca, 2017) que tienen como protagonistas al oro y al cobre, respectivamente. En nuestra línea de lectura prestamos especial atención a las temporalidades, desde el cobre que "recobra su forma original" (MALBA, 2017) hasta la temporalidad afectiva dual y compleja del oro. Para Georges Didi-Huberman (2012) lo propio del archivo son las cosas que faltan en él: sus agujeros, su ser horadado son el resultado tanto de las censuras arbitrarias como de la barbarie que está testimoniada en las páginas —en nuestro caso, también en el cobre y el oro— que sobrevivieron a las violencias de la historia. De

esta manera, el archivo es heterogéneo y rizomático, presenta una dificultad para ser “dominado”, organizado y comprendido. Lo mineral como archivo presenta esta dificultad, ya que nos pide descentrar lo humano y prestar atención a lo no-humano.

Al ordenar fragmentos de cosas supervivientes —que siempre se mantienen anacrónicas en tanto provienen de diversos tiempos y espacios separados por los agujeros que caracterizan al archivo— se asume un riesgo que Didi-Huberman expresa como una tarea de imaginación o montaje. El archivo necesita de un montaje del saber para otorgarle consistencia epistémica y el saber necesita también de la imaginación, porque a través de la destrucción (y de los archivos de la destrucción) se tiende un brutal velo que, sin embargo, nos deja entrever un poco: vemos lo que está diciendo en su silencio, vemos cómo está incompleto y es necesario representar lo vivido para poder constituir la propia memoria. En las obras de Lucero se representa la vida del cobre y el oro, se busca visitar o volver a ese origen, es una conversación de temporalidades y memorias que van más allá de lo humano: sí, intervenimos en los materiales, los extraemos y los manipulamos, pero pueden volver a su estado y seguirán en esta tierra cuando nosotros la dejemos. Es decir, en los diversos metales se manifiestan tiempos, espacios y memorias.

Cuando Didi-Huberman habla de imaginación no se refiere a identificación o alucinación; las imágenes del archivo son representaciones de lo Otro —¿qué más Otro que lo mineral como objeto imposible de subjetivación desde una mirada antropocentrista?— y por ello desgarradoras: su misma extrañeza exige que nos acerquemos a ellas. Ocurre una aproximación enajenante en la que se modifica lo conocido —esto será relevante respecto del oro y las formas que toma: las monedas, la capa pluvial, la batata, etc.— el objeto observado cobra una forma “que hasta ahora nunca le había conocido” (Didi-Huberman, 2012, p. 5) y cambia su identidad —el sujeto observante pierde por un momento toda certeza espacial o temporal—. De esta manera, los conceptos de imagen, montaje y anacronismo exhiben el carácter construido del archivo, aunque no por ello su condición de ficción. El archivo no es el reflejo inmediato de lo real, sino una escritura con sintaxis e ideología. Veremos cómo esta concepción es puesta en crisis con las reflexiones sobre no-humano de Lucero (2021).

El traumas, los afectos y los vínculos con lo no humano

Cuando habla de “archivo de sentimientos” Ann Cvetkovich (2018) se refiere a una exploración de los textos culturales como depositarios de sentimientos y emociones codificados tanto en el contenido de los textos como en sus prácticas de producción y recepción. Aquí, el foco está puesto en el trauma. En este trabajo, nos atrevemos a ampliar estas conceptualizaciones de Cvetkovich aplicándolas a lo mineral. La autora está interesada en el sentido del trauma como conexión con la realidad de la experiencia cotidiana. En este sentido, que el trauma sea central en el archivo de sentimientos desafía la noción tradicional de lo que constituye un archivo, ya que cuestiona las fuerzas convencionales de documentación: el trauma suele ser olvidado, suprimido, vivido en privado, disociado. Así, el archivo de sentimientos es un archivo inusual, cuyos materiales son a menudo efímeros en sí mismos: incorpora recuerdos personales y le da valor a objetos materiales que adquieren relevancia en el archivo en tanto se les asigna un significado emocional. En este punto difieren de los metales: el punto de vista al que buscamos acercarnos se aleja del antropocentrismo, por lo que la materialidad afectiva del mineral no se ve determinada por la mirada y el afecto humanos.

En el *Lesbian Herstory Archive* se incorporan objetos que no se suelen considerar de archivo, que son demasiado personales y efímeros para dejar registros, que se resisten a ser documentados. Es por esto que el archivo de los sentimientos vive no solo en museos, bibliotecas e instituciones formales, sino en espacios más personales e íntimos. En esta línea postulamos una relación con lo mineral: lo consideramos como un archivo inusual que tiene una materialidad afectiva y vive no en museos, sino en la misma Tierra. El trauma para Cvetkovich se constituye como vaso comunicante entre experiencias afectivas privadas y públicas, individuales, sociales e históricas. Al revisar los archivos gays y lésbicos la autora espera que “hacer historia del presente más desconocido produzca un nuevo sentido de cómo acercarse a la historia del pasado” (2018, p. 27). Al incorporar los materiales estéticos que analizamos en este trabajo podemos afirmar que una nueva forma de acercarse a la “historia del pasado” es a través del descentramiento del hombre y la atención a lo no-humano, en tanto podemos reconocer en ellos traumas —tanto por la forma en la que se originan como por la colonización y el extractivismo— y pensarlos como vasos comunicantes entre lo humano y lo no-humano.

En este sentido, ¿cuál es la materialidad afectiva del oro y el cobre?, ¿qué temporalidades se activan y desaparecen en los minerales?, ¿qué memorias se recuperan de ellos?, ¿qué desaparece en el material afectivo tradicional (antropocentrado) que aparece en lo mineral?

Afectos y memorias no humanos

Guadalupe Lucero (2021) piensa en las dimensiones no humanas del afecto para pensar en una afectividad inorgánica. Para ello, reflexiona sobre la empatía y concibe una empatía maquínica en la que el espectador ya no se identifica con el contenido ni la forma, sino con el dispositivo de producción imaginaria —en especial cuando es no-humano—. La autora afirma que enfocarnos en el carácter maquínico de la empatía contemporánea “nos revela la necesidad de pensar una lógica posthumana de los afectos” (2021, p. 95). Ocurre que la producción imaginaria, fruto de las técnicas de reproducción, interviene en la escena política y lo hace a través de una nueva subjetivación que empatiza alineadamente (Farocki 2008, citado en Lucero, 2021) con la máquina —y ya no se identifica con modelos de la dicotomía humanidad/naturaleza—. Lucero sostiene que debemos atender a que este carácter permite “desanclar la potencia del afecto estético de los modos de existencia antrópicos” (2021, p. 94).

Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?* (1991) abordan el concepto de percepto: no son percepciones, son seres que valen por sí mismos, exceden cualquier vivencia y están también en la ausencia del hombre. Se distingue del afecto, que a su vez pensamos en dos formas: como sentimiento —su existencia no excede el espacio de la comunicación común, comunitaria— y como afección. Nos interesa la última, ya que se destaca por ser la huella que los objetos o cuerpos imprimen sobre otros cuerpos. En este sentido, no debemos confundir la afección con el afecto: mientras la primera es la huella, imagen o idea generada por lo que nos afecta, el segundo refiere al aspecto temporal, “el tiempo de variación que conduce de un estado a otro y que no se confunde con el estado inicial ni con el estado final del cuerpo afectado ... [el afecto es] el entre-tiempo inhumano como zona de indiscernibilidad, de variabilidad” (2021, p. 96). Si pensamos que el afecto se carga de tiempo y se convierte en un ser de sensación que posee una existencia en sí como cronosigno, lo imaginario abandona su anclaje humano y se convierte en “un

modo de existencia superviviente (respecto de los sujetos que lo padecen) y multidimensional (en tanto que implica un modo de ser topocrónico)” (2021, p. 96).

Entonces, si el sentimiento muta hacia una concepción impersonal del sentir que excede tanto al sujeto individual como a la comunidad humana, se rompe el horizonte humano del sentir y la naturaleza misma se ve transformada. Lucero introduce la dimensión del paisaje —retomando a Jens Andermann (2018)— para problematizar la memoria: encuentra en los paisajes no-humanos de la naturaleza “una denegación del mundo entendido como horizonte de acción humana” (2021, p. 98). A su vez, retoma la noción de imagen de Didi-Huberman (2008): “un ser cuya vida resulta inconmensurable respecto de la temporalidad humana y que carga con trazas temporales heterogéneas y anacrónicas” (2021, p. 99) y afirma que la imagen, desanclada de su fundamento subjetivo, puede ser producida por seres no-humanos y la estructura temporal que determina los afectos “abre una nueva forma de pensar los procesos de memoria desligados ya de su horizonte personal, pero también comunitario” (2021, p. 99). De esta manera, “la naturaleza no es el reverso ingenuo de la cultura ni tampoco es la confirmación del reino de los fines humanos” (2021, p. 99) y la exploración desjerarquizada de modos de ser y sentir no-humanos “abre una nueva dimensión en la problematización del pasado que hace que todo lo existente devenga portador de memoria de un modo particular” (2021, p. 99).

El oro y el dorado

Nos interesa preguntarnos ¿qué memorias se activan y qué memorias quedan latentes en el proceso de transformación utilitaria del metal? En el caso del oro, la leyenda del Dorado es central para responder esta pregunta: “El Dorado, lo digo de nuevo, fue una obsesión castellana y, me atrevería a decir, masculina que adquirió una dimensión cultural despro-

Figura 1. *Capa pluvial* (España)



Nota: Anónimo del siglo XIX. Gross de seda blanco marfil bordado con tachas e hilos metálicos dorados, forrada en moirée al tono. 149 x 297 cm. Procede del Convento de Santo Domingo de Buenos Aires. Colección Museo Isaac Fernández Blan.

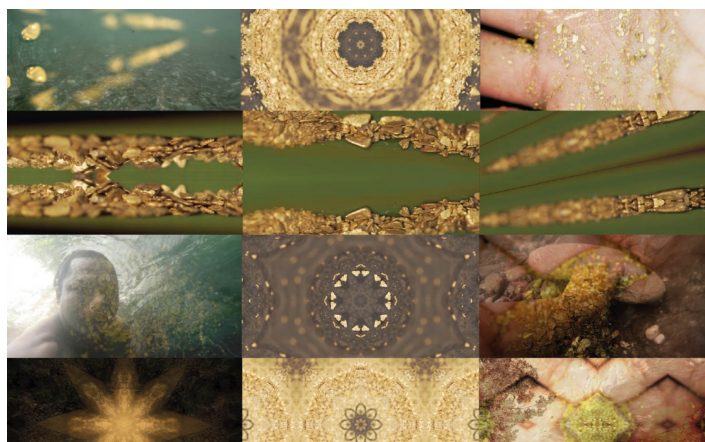
Fuente: <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-el-dorado-2-obras-salas.php>

Figura 2. *Tesorillo* (Potosí, Lima y Chile)

Nota: Anónimo de 1774-1812 (fechas de acuñación). Monedas coloniales de diversos tamaños y valores halladas por trabajadores municipales de la Ciudad de Buenos Aires bajo la Pirámide de Mayo c. 1912.
Fuente: <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-el-dorado-2-obras-salas.php>

porcionada debido al control eurocéntrico del libro, los relatos, las descripciones y la imagen” (Mignolo, 2023, p. 41). Mignolo nos presenta múltiples duplicidades en relación al Dorado que giran en torno a los afectos vinculados a los colonizadores y a los pueblos colonizados, su cosmología y el cambio de afectos hacia el oro en el tiempo. El magnetismo del oro, tanto como símbolo sagrado como indicador de riqueza, atraviesa y caracteriza la exposición *El Dorado. Un Territorio* (2023). Exhibe historias que rodean al oro y al Dorado —la historia de los colonizadores y la historia silenciosa de los pueblos indígenas— en la capa pluvial del convento y las monedas coloniales.

Es claro que el oro está cargado de y marcado por afectos tanto de colonizadores como indígenas. “... el mito de El Dorado en América [es] uno de los más influyentes en la histo-

Figura 3. *Patrón Mono: Ríos Libres, Pueblos Vivos*

Nota: Carolina Caycedo, 2018/2022. Vídeo HD de 3 canales 4 32. Cortesía de la artista.
Fuente: <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-el-dorado-2-obras-salas.php>

ria de la humanidad. La fantasía sobre la existencia de un lugar en el que abundaban los metales preciosos y otras riquezas alentó en el siglo XV la imaginación de los aventureros que llegaron desde Europa para hacer fortuna...” (PROA, 2023). En la exposición vemos una operación de montaje en la que esos agujeros marcados por la violencia, esa historia silenciada del origen del oro, son expuestos, rellenados, parchados, resaltados por las imágenes expuestas. A su vez, se evidencia el valor que tienen los productos de la tierra latinoamericana, esos que aportaron a la riqueza colonizadora incluso más que el oro. La riqueza está en la materialidad que nos mantiene vivos (batata, choclo), así como había reconocido Adam Smith. Se concebía al Dorado como la ciudad prometida hecha de oro, de donde sacarían riquezas infinitas. Y las encontraron, pero en los productos de la tierra.

Figura 4. Batata



Nota: Iván Argote (2017). Aluminio y láminas de oro 24 kilates. 90 x 100 x 250 cm. Colección MUNTREF.
Fuente: <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-el-dorado-2-obras-salas.php>

Respecto a las memorias de la conquista y el oro, destacamos el lugar que ocupa el metal dorado que ornamenta la capa pluvial: en este objeto encontramos un cruce de memorias activas. Por un lado, memorias de lo sagrado, afectos que responden a dos temporalidades diferentes: los pueblos originarios con sus elementos de oro que evocan lo sagrado precolombino y son, a la vez, símbolo de poder y sacralidad cristiana. La presencia del oro en la capa se presenta como muestra de lo sacro y como herramienta de poder cuya significación favorece el proceso de evangelización: “... la necesidad de evangelizar como modo de sumar almas a la cruzada contrarreformista, pero también de controlar las cientos de poblaciones cuyas ideas, creencias y tradiciones eran ajenas a lo que la conquista española imponía”, “Como materia sagrada, este metal participaba de muchos de los objetos producidos y culturas andinas” (Siracusano, 2023) Temporalidades y memorias que convergen en un mismo elemento y conceptualizamos como temporalidad litúrgica.

Mignolo afirma que la desposesión del oro acarrea una pérdida de afectos —el autor se refiere a pérdidas cognitivas, emocionales, sensoriales, materiales— y esa pulsión por querer recuperar lo robado y también de valorar el producto latinoamericano está presente en la exposición a través de la batata de oro y la imagen de Andy Warhol. Es decir, la exposición evidencia los afectos que atraviesan al oro y a su historia horadada por la violencia colonial.

Figura 5. Pago de la deuda externa argentina a Andy Warhol



Nota: Marta Minujín, 1985. Fotografía. Estudio Marta Minujín.

Fuente: <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-el-dorado-2-obras-salas.php>

El cobre y el estado nativo

“A través de la ‘renaturalización’ del cobre, *Estados nativos* es una invitación a preguntarse qué es lo que se pierde en el pasaje del cobre natural al cobre industrializado, qué otras formas y valores posibles (sociales, culturales, económicas) contiene el mineral no explotado” (MALBA, 2017). La obra de Garrido-Lecca nos permite acceder a una conversación sobre un presente, mediante piezas que muestran al cobre intervenido por el ser humano, y un pasado que se remonta a un estado original inalcanzable, debido a las huellas que exhiben la latencia de la intervención del hombre. El afecto abandona su anclaje humano en tanto un mineral carga las huellas de haber sido afectado y reconocemos en la muestra de arte (o escena estética) el proceso de transformación por el que fue afectado. Nos interesa retomar la pregunta de qué es lo que se pierde en estos procesos extractivos y de transformación y desde allí preguntarnos qué latencias quedan presentes en el proceso de transformación utilitaria del metal. Con transformaciones utilitarias nos referimos a aquellos procesos de transformación de dichas materias en materiales, cuyo fin es conformarse en objetos al servicio del hombre —ya sea por su finalidad utilitaria o por su mera acumulación y utilización simbólica, estos se vuelven *commodities*—. Esto se encuentra en consonancia con lo planteado por Guadalupe Lucero sobre la obra de Garrido-Lecca: la obra permite “dar cuenta de cómo el arte puede recorrer y problematizar cuerpos no-humanos, y ni siquiera vivos, como formas expresivas que producen estructuras imaginarias y formales más allá de todo horizonte antrópico” (Lucero, 2021, p. 353).

Figura 6. *Estados nativos*

Nota: Ximena Garrido-Lecca. Galería de imágenes Museo MALBA.

Fuente: https://malba.s3.sa-east-1.amazonaws.com/wp-content/uploads/2017/06/24125344/EstadoNativos_XimenaGarridoLecca.-Foto-de-Pablo-Jantus-1200x800.jpg

La exposición supone un proceso de transformación inverso que evoca una temporalidad en la cual la materia ha sido transformada en material y busca recuperar aquella forma primigenia de la que fue despojada. En la visita a las distintas salas se “registra el proceso a través del cual el cobre industrializado recobra su forma original como cobre ‘nativo’, es decir, “la forma en la que puede encontrarse el mineral en estado natural antes de su extracción” (MALBA, 2017). “Si el par naturaleza/cultura había servido para oponerse al estado nativo, la arquitectura y el paisaje tienen como contraparte una lógica escultórica que recupera para sí la pluralidad de los modos de existencia más allá de la prerrogativa humana” (Lucero, 2021, p. 359). En este sentido, nos interesa pensar en una temporalidad cobriza que pone de manifiesto la violencia de la actividad extractiva entendida como trauma —en términos de Cvetkovich—, la conductora entre el espacio privado y primigenio del metal y el espacio público que lo hace plausible de ser modificado por el hombre. La extracción minera no sólo violenta la tierra para obtener de ella el mineral sino que, una vez expuesto el mineral, la experiencia traumática de la privatización de su desarrollo natural —no intervenido por el humano— es suprimida mediante el proceso de industrialización, proceso que al mismo tiempo borra la memoria de lo artesanal.

La performatividad de las piezas expuestas en *Estados Nativos* alienan al espectador en términos de una vuelta a un estado nativo-natural del metal, mediante el despojo de toda memoria o latencia de intervención humana. De esta manera la artista se pregunta por “la posibilidad de desnaturalizar la historia de la modernidad”, un proceso que pone el foco en lo mineral como punto de vista para acercarnos a la historia del pasado y el presente (y el futuro, en tanto se invita a los asistentes a devolver las piedras a la tierra).

Conclusiones

En el presente trabajo exploramos lo mineral como archivo y prestamos atención a los afectos que lo atraviesan y que surgen de él, así como destacamos lo que aparece y desa-

parece al mover la mirada a lo no humano. Para finalizar, recuperamos a Guadalupe Lucero, que a su vez retoma varios autores, para hablar de la individuación y la cristalización, conceptos que interpelan nuestro análisis y resumen nuestro objetivo. Esencialmente, se trata de un proceso mediante el cual se guardan huellas de encuentros con otros materiales, y otro en el que el individuo entra en un devenir común junto con el ambiente (2023: 97). Esto “nos permite abordar una historia no diegética y sin embargo no menos testimonial. La narración inorgánica que la imagen-cristal presupone rompe ante todo con la perspectiva humana, y ensaya la posibilidad de dar cuenta de perspectivas que florezcan en la trama misma de la materia” (2021: 97).

El enfoque en lo no humano –específicamente en lo mineral– nos lleva a reafirmar las palabras de Mignolo: el reclamo por el oro y la vuelta al origen de los minerales “no es solo de devolución de lo material sino que conlleva actitudes positivas de re-existencia, de re-emergencia y de reconstituciones gnoseológicas y estéticas sin las cuales no puede haber propiamente restitución ni devolución” (2023: 48).

Referencias bibliográficas

- Andermann, Jens (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Ediciones Metales Pesados
- Didi-Huberman, Georges (2008). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. En A. Oviedo (Trad.). Adriana Hidalgo
- Cvetkovich, Ann (2018). *Un archivo de sentimientos. trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Ediciones Bellaterra

Fuentes

- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1991). *¿Qué es la filosofía?*. En Kauf, Thomas (Trad.). <https://ia902902.us.archive.org/11/items/deleuzeyguattariqueslafilosofia/Deleuze-Y-Guattari-Que-Es-La-Filosofia.pdf>
- Didi-Huberman, Georges y Ebeling, Knut (eds.). (2012). *Arde el archivo*. En Juan Antonio Ennis (Trad.). <http://filologiaunlp.wprdpres.com/>
- Lucero, Guadalupe (2020). Performatividad material y expresividad mineral. *Artefilosofía, Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP*, 15, pp. 350-36
- (2021). Más allá del afecto humano. Expresividad inhumana y memoria. *Enrahonar, An international journal of theoretical and practical reason*, 67, pp. 91-106). https://www.academia.edu/87997027/M%C3%A1s_all%C3%A1_del_afecto_humano_Expresividad_inhumana_y_memoria

Mignolo, Walter (agosto de 2024). *El entusiasmo por tener más (fragmentos)*. PROA. <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-el-dorado-2-textos.php#2673>

Siracusano, Gabriela (agosto de 2024) *La sacralidad, la idolatría y las nuevas liturgias*. PROA. <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-el-dorado-2-textos.php#2674>

El *trap* peruano como práctica estética del disenso. Aproximación a la propuesta musical de lx compositorx ayacuchanx Renata Flores

María Florencia Sarabia¹

Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
maria.florencia.sarabia@mi.unc.edu.ar

Recibido: 05/09/2024

Aceptado: 20/11/2024

Resumen

Las reflexiones que se proponen a continuación acerca de lo estético en la producción musical de lx artista ayacuchanx Renata Flores Rivera emergen de la tensión que se establece entre las categorías de arte autónomo, cultura popular y cultura mediática. En este cruce han sido fundamentales los aportes de Jacques Rancière y su estética del disenso para pensar la vinculación de los fenómenos estéticos y políticos contemporáneos, principalmente, la manera en que las prácticas artísticas se insertan en el sistema-mundo globalizado y las relaciones que establecen con las demás esferas de la práctica humana. Su concepción del arte, distanciada del modernitarismo y de las postulaciones afirmativas de la posmodernidad, busca reconfigurar el reparto de lo sensible sobre el que se simula el consenso, visibilizando, de esta manera, aquello que ha quedado excluido de la distribución de espacios y temporalidades vigentes. Se tuvieron en cuenta en el análisis estético propuesto dos videoclips musicales de lx compositorx, *María Parado de Bellido* (2021) y *Tijeras ft. Kayfex* (2018), ambos disponibles en su canal de YouTube; elementos de su trayectoria personal y artística; y la posible articulación de un “campo artístico” musical peruano a partir de la fusión de elementos nativos (como la lengua quechua), elementos de la cultura musical popular y estrategias y modalidades de producción, circulación y recepción habilitadas por la industria cultural.

Palabras clave: *trap* peruano, estética del disenso, Renata Flores, María Parado de Bellido, Tijeras

¹ Aval docente: Luis García, Dr. en Filosofía (UNC).

Peruvian trap as an aesthetic practice of dissent. Approach to the musical proposal of the ayacuchanx composer Renata Flores

Abstract

The following meditations on aesthetics in the musical production of the ayacuchanx artist Renata Flores emerge from the tension established between the categories of autonomous art, popular culture and media culture. At this crossroads, the contributions of Jacques Rancière and his aesthetics of dissent have been fundamental to think about the link between contemporary aesthetic and political phenomena. Mainly, the way in which artistic practices are inserted in the globalized system-world and the relationships they establish with other spheres of human practice. Rancière's conception of art, distanced from Modernism and the affirmative postulations of postmodernity, seeks to reconfigure the distribution of the sensible on which consensus is simulated, thus making visible that which has been excluded from the distribution of spaces and temporalities in force. The elements that were considered in order to make the analysis are: two music video clips by the composer, María Parado de Bellido (2021) and Tijeras ft. Kayfex (2018), both available on her YouTube channel; elements of her personal and artistic trajectory; and the possible articulation of a Peruvian musical "artistic field" from the fusion of native elements (such as the Quechua language), elements of popular musical culture and strategies and modalities of production, circulation and reception enabled by the cultural industry.

Keywords: Peruvian trap, aesthetics of dissent, Renata Flores, María Parado de Bellido, Tijeras

Introducción

Los encendidos debates que tuvieron lugar a comienzos del siglo pasado en torno a los productos derivados de las prácticas artísticas² iniciaron un derrotero crítico y conceptual que se extiende hasta nuestros días y que consideramos constituye un punto de partida ineludible para reflexionar acerca de los fenómenos culturales contemporáneos. Aun cuando el contexto de globalización actual, signado por los procesos de mercantilización y transnacionalización, pareciera desdibujar aquella vieja polémica que inaugurara el moder-

² Theodor Adorno y Walter Benjamin fueron dos personalidades relevantes en esta polémica y que nos interesan a los fines de nuestra indagación, ya que con ellos tuvo lugar uno de los debates centrales acerca de la autonomía del arte. Es preciso tener en cuenta el contexto de la polémica, signado por la emergencia de propuestas revolucionarias en los actuales territorios de Rusia y Alemania y la acelerada modernización de la vida en los grandes centros urbanos, lo que implicó la irrupción de las "masas", cuya agencia fue sumamente importante en los eventos políticos del momento.

nismo entre la alta cultura (tradicional y burguesa) y la cultura popular transformada en el contexto de la moderna cultura de masas, las reflexiones que se insinúan a continuación se inscriben, ciertamente, en el marco de esta polémica reorientado la discusión hacia la consideración de un fenómeno cultural que sí es propio de nuestro siglo, la cultura mediática.

Puntualmente, nos acercaremos al campo de la música peruana como práctica artística a través de la producción musical de la artista ayacuchana Renata Flores Rivera. El abordaje estético que proponemos intenta reconstruir la tensión que se establece entre las categorías de arte autónomo, cultura popular y cultura mediática. En este cruce han sido fundamentales los aportes de Jacques Rancière y su “estética del disenso” para pensar la vinculación de los fenómenos estéticos y políticos contemporáneos, principalmente, la manera en que las prácticas artísticas se insertan en el sistema-mundo globalizado y las relaciones que establecen con las demás esferas de la práctica humana. Su concepción del arte, distanciada del modernitarismo y de las postulaciones afirmativas de la posmodernidad —como la estética relacional de Nicolas Bourriaud, destinada a desdibujar el desacuerdo mediante el restitución del vínculo social— busca reconfigurar el “reparto de lo sensible” sobre el que se simula el “consenso”, visibilizando a los actores y a las “formas de sentir” excluidas de la distribución de espacios y temporalidades vigentes.

En este sentido, las reflexiones de Rancière abren la posibilidad no solo de problematizar el arte y la estética en el contexto contemporáneo, sino de imaginar la emergencia de un nuevo “régimen” que reorganizaría los modos de producción de las prácticas artísticas, sus formas de visibilización y los modos de pensar estas relaciones al reconfigurarse “lo sensible” común y la política. El corpus de análisis propuesto incorpora dos videoclips musicales de la compositora, *María Parado de Bellido* (2021) y *Tijeras ft. Kayfex* (2018), ambos disponibles en su canal de YouTube; elementos de su trayectoria personal y artística; la posible articulación de un “campo artístico” musical peruano a partir de la fusión de elementos nativos (como la lengua quechua); elementos de la cultura musical popular y estrategias y modalidades de producción, circulación y recepción habilitadas por la industria cultural.

El objetivo de esta primera aproximación es reflexionar, a partir del análisis estético del material propuesto, sobre la manera en que la cultura mediática resignifica el valor de las prácticas artísticas, reubicándolas en el conjunto de los medios y lenguajes audiovisuales y dotándolas de la capacidad de inventar formas sensibles y marcos materiales nuevos para una vida por venir (Rancière, 2014).

El campo de la música popular peruana en el contexto de la cultura mediática

Nacida en la provincia de Huamanga —departamento de Ayacucho, región central de las sierras peruanas— la trayectoria musical de Renata Flores Rivera constituye un fenómeno singular en el campo de la música peruana contemporánea. Su reconocimiento internacional llegó en 2015 con la difusión mediática de su versión en lengua quechua de la canción de Michael Jackson, *The way you make me feel*³. La propia artista señala al respecto: “Empezaron a llamarnos de otros países y ahí recién muchos medios de comunicación nacionales empezaron a entrevistarme” (2021, s/p). La cita precedente es ejemplificadora de un estado de cosas en el ámbito de la industria musical peruana. Podría suponerse, como lo hizo gran parte

³ Disponible en el canal oficial de Renata Flores Rivera: Renata Flores “The way you make me feel” Michael Jackson - Versión en Quechua

de la recepción internacional y nacional, que su propuesta artística —ligada en este primer momento a la novedad que suponía la presencia de una lengua nativa como el quechua en producciones musicales provenientes del ámbito del pop y el rock internacionales— era efectivamente una particularidad. Sin embargo, en el campo de la música popular peruana es posible encontrar algunos ejemplos previos e, incluso, contemporáneos a la producción de Renata donde el elemento nativo es incorporado como recurso artístico y vinculado con la afirmación de un posicionamiento político que recupera la potencia desterritorializadora de la lengua. Aunque no es el objetivo de estas reflexiones establecer las condiciones coyunturales por las cuales la producción de Renata logró una visibilidad particular respecto de las propuestas estéticas de otros artistas del campo, me detendré en dos ejemplos que resultan interesantes para pensar el lugar que Renata ha logrado configurar de manera diferencial y la importancia que juegan las redes de comunicación en ese proceso.

El primero de ellos, Uchpa, es una agrupación con más de 25 años de trayectoria en la escena musical. Su propuesta artística fusiona el *hard rock* y el *blues* con la composición poética de sus letras en quechua y las estéticas y rítmicas heredadas de la cultura ayacuchana. Freddy Ortiz (voz y violín) e Igor Montoya fundaron el grupo en 1993 en Ayacucho, donde grabaron sus dos primeros álbumes. Recién con la llegada de su tercer álbum en el año 2000, *Qukman muskiy (Respiro diferente)* adquirieron notoriedad en gran parte del Perú y la región. Hasta entonces, el circuito de circulación y recepción de su producción musical se restringía al ámbito cultural de la sierra central, principalmente, los departamentos de Apurímac, Ayacucho y la ciudad de Andahuaylas donde tenían lugar sus enérgicas *performances*. Actualmente cuentan con perfiles en diversas redes sociales como Facebook, Instagram y Twitter, al igual que cuenta oficial en YouTube. Por otra parte, recuperamos la figura de la cantautorx Damaris Mallma Porras nacida en la provincia de Huancayo en 1986. Su producción musical fusiona géneros del *pop*, de la música tradicional andina y diversos ritmos latinoamericanos. Se le considera una de las primeras artistas que impulsó la incorporación del quechua en sus composiciones aunque sólo alcanzó reconocimiento nacional e internacional cuando se hizo acreedora en 2008 de la Gaviota de Plata en el Festival de la Canción de Viña del Mar por su composición musical *Tusuykusun (Bailemos)*. Hasta entonces, su circuito de actuaciones se restringía a diversos escenarios de Lima, Huancayo, Ica, Pucallpa, entre otras ciudades.

La trayectoria de ambas artistas muestra notables diferencias con las posibilidades de producción y difusión de los productos artísticos que poseen las generaciones de músicos más jóvenes, entre los que se encuentra Renata Flores. Claramente, la situación de la música popular y comercial a comienzos del presente siglo sufrió enormes transformaciones debidas, principalmente, al desarrollo de los medios audiovisuales contemporáneos y la consolidación de la Internet 2.0. La cultura de masas —considerada por el alto modernismo e incluso por las vanguardias como ese “elemento negativo ... fondo homogéneamente siniestro sobre el cual los logros y proezas del modernismo” podían “brillar en toda su gloria” (Huysen, 2006, p. 9)— se resignifica y estalla en múltiples y heterogéneas formas expresivas con el desarrollo y la expansión de los medios audiovisuales y las redes de comunicación, principalmente, digitales. A partir del surgimiento de nuevos circuitos comerciales, incluidos SoundCloud, Spotify y YouTube, tienen lugar formas más individualizadas y democráticas de producción y distribución que permiten una gran diversificación de los géneros musicales y sus propuestas estéticas, a la vez que intensifican la interacción entre el actor productor y la dimensión social de inserción de la práctica artística. La música sostiene su calidad de mediadora cultural y se presenta como un discurso estético abierto que “proporciona un

terreno para la experimentación, la innovación y los procesos que buscan modelos fuera de las restricciones de los sistemas sociales, políticos y legales” (Raussert, 2020, p. 58-59).

En este sentido, ¿resulta aún pertinente la pregunta por el lugar diferencial que ocuparía el arte en el marco de esta cultura mediática?, entonces ¿es igualmente pertinente preguntarnos en qué medida podemos considerar estéticos a los productos derivados de estas prácticas artísticas contemporáneas? Si partiéramos de una definición de arte restrictiva —que impone para sí un campo propio de actuación en la dinámica social, junto con maneras de hacer específicas que permiten distinguir el arte del no arte— diríamos que la imbricación de medios y redes de conectividad y productos culturales pone en cuestión no sólo la autonomía del arte, sino la validez de la estética como metareflexión de esta. En esta línea, acordaríamos con Theodor Adorno y su concepción de la industria cultural en tanto ámbito de mercancías y artefactos, formas de estetización de la vida en el mundo capitalista que se distancian de lo que el arte elevado es, estableciendo una distancia necesaria entre esta, la política y la vida cotidiana de las masas. Sin embargo, estaríamos dejando de lado la presencia de estas multitudes, cuya emergencia es impensable sin el desarrollo tecnológico que tuvo lugar en los centros urbanos de comienzos del siglo XX. Y su dinamismo en las sociedades contemporáneas sólo puede explicarse a partir del auge de los medios digitales de comunicación y las ilimitadas potencialidades que ofrece el entorno virtual de Internet. Como señala Andreas Huyssen:

Aunque por lo general se admite que estas tecnologías han transformado radicalmente la vida cotidiana durante el siglo veinte, tiende a reconocerse mucho menos que esa tecnología y la experiencia de la vida en un mundo altamente tecnologizado han transformado también violentamente el arte (2006, p. 29).

En este sentido, nuestra época nos impone la tarea de encontrar nuevas formas de pensar aquello que entenderíamos se inscribe en la dimensión estética. La distancia que Jacques Rancière construye en torno al concepto del arte y su teoría, la estética, le permite hablar, por un lado, de prácticas estéticas como el “sistema de las formas que *a priori* determinan lo que se ha de sentir”, es decir, “formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que ellas hacen respecto de lo común” (2014, p. 20); y, por otro lado, de la estética como “el régimen de identificación y de pensamiento de las artes: un modo de articulación entre formas de hacer, formas de visibilidad de esas manera de hacer y de los modos de pensar sus relaciones, implicando una cierta idea de la efectividad del pensamiento.” (2014, p. 15) La noción de modernidad estética no remitiría al arte en términos de un esfera autónoma plagada de objetos idealmente bellos, sino a la “singularidad de un régimen particular de las artes” cuya formas de visibilidad determinan la autonomía de los productos del arte a la vez que “articulan esta autonomía respecto de una forma general de las maneras de hacer y de las ocupaciones.”(2014, p. 35)

Esta concepción de arte que nos propone Rancière nos permite reflexionar acerca de los productos artísticos contemporáneos desde una perspectiva estética, es decir, entenderlos como productos que integran un régimen específico de las artes que se corresponde con las dinámicas mediáticas actuales. La idea que subyace a nuestras reflexiones indicaría que la globalización y la cultura mediática han inaugurado un nuevo régimen perceptivo al reconfigurarse la sensibilidad común en la experiencia mediática. En este sentido, la indagación sobre algunos elementos u operaciones estéticas implicadas en la práctica artística de la com-

positorx Renata Flores busca poner en evidencia de qué manera esta se inscribe en la reconfiguración de lo sensible que planteamos, en los nuevos modos digitales de producción de las prácticas estéticas, en las nuevas formas de visibilidad también digitales de dichas prácticas junto con sus modos de pensar las relaciones de producción, circulación y recepción.

“La reina del trap en quechua”⁴

Actualmente, Renata se presenta musical y estéticamente a través de un concepto renovado y complejizado en el que fusiona elementos estéticos y rítmicos provenientes de espacialidades y temporalidades diversas: la música urbana, el *trap*, el *pop* y el *rock*, principalmente; las tradiciones de la danza y la música popular de la sierra peruana y la historia, la lengua y los espacios arqueológicos que dan cuenta del pasado incaico de la región. Muestra de ello es su primer disco de estudio *ISQUN (Nueve)*, concebido por lx compositorx como una recopilación de sencillos anteriores y cinco nuevas canciones/homenaje a la trayectoria y al valor histórico de algunas mujeres peruanas

que a lo largo de la historia, participaron aportando y apoyando de distinta manera las causas justas en los procesos sociales de nuestro país. Las canciones serán una línea en el tiempo, que empezará en el Incanato hasta llegar a la República⁵.

Figura 1. *ISQUN*



Nota: Portada del disco

Fuente: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=284563913025987&set=pb.100044171422455.-2207520000&type=3>

⁴ De esta manera la describió el New York Times en la nota periodística que se publicó en 2020. Por tratarse de una cita textual, se conserva el uso de género marcado. Puede leerse en español en <https://www.nytimes.com/es/2020/04/28/espanol/renata-flores-quechua-trap.html>

⁵ Referencia tomada del perfil público de la artista en Facebook: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=283128456502866&set=pb.100044171422455.-2207520000>

El álbum se abre con la remembranza de un personaje incaico, la ñusta Chañan Cori Coca⁶, para ingresar luego en la reseña de otros personajes femeninos de la historia peruana tanto colonial como republicana, como Beatriz Clara Coya⁷, María Parado de Bellido⁸ o Rita Puma Justo⁹. Los demás sencillos forman parte de un conjunto de producciones en las que se tematizan debates contemporáneos como la diferencia racial, en el caso puntual de los quechuahablantes en el Perú, como *Mirando la misma luna* o *Qawachkanchik chay Killallata*; la violencia de género en *Tijeras* y las dificultades que acarrearán las mujeres que viven en sistemas opresivos y desiguales como en *Qam hina*. En este sentido, esta primera producción de estudio intenta plasmar la perspectiva ideológica de su autora y la premisa fundamental que orientó su composición:

El valor que tienen las mujeres y la lucha constante en la que deben persistir; una sociedad que acaso si recién está despertando y entendiendo a un mal que ha estado durante mucho tiempo, una sociedad que hizo invisible los logros y hazañas que muchas mujeres realizaron a lo largo de la historia peruana¹⁰ [sic].

Poner en valor no sólo implica reconstruir la memoria de lo pasado o la inminencia de los acontecimientos presentes, sino visibilizar, hacer posible la agencia de sujetxs históricos apolitizadxs y silenciadxs, lo que implica, necesariamente, visitar ese recorte espacio-temporal y proponer una nueva lectura que haga evidentes los desacuerdos. Una reescritura que devuelva el cuerpo y la voz a aquellos excludxs del reparto de lo común, esa distribución polémica de las maneras de ser y de la “ocupación” en un espacio de posibles (Rancière, 2014, p. 67).

⁶ Reseña de la propia compositora en su canal de YouTube: “... legendaria guerrera Inca que hizo retroceder a los Chancas, ayudando a Pachacútec a defender el Cusco.” Renata Flores - Chañan Cori Coca / Imperio/

⁷ Reseña de la propia compositora en su canal de YouTube: “... representaba lo más selecto de la nobleza indígena del Perú” y “poseía una cuantiosa fortuna”. “La princesa o ñusta se casó con un capitán español cuando era apenas una adolescente. Rostworowski se pregunta si habría sido de su agrado casarse. Es una canción de homenaje al verdadero amor.” Renata Flores - Beatriz Clara Coya / Colonia/

⁸ Reseña de la propia compositora en su canal de YouTube: “... una de mis heroínas favoritas de la historia del Perú, ella fue muy valiente e inteligente, su aporte en la causa libertadora inspira e inspirará a muchas generaciones, es importante recordarla e inspirarnos en su legado. Antes de fusilarla por traición, fue sometida a interrogatorios y torturas, pero ella se mantuvo firme hasta el final decidida a no traicionar a los suyos ... María Parado de Bellido, madre, espía, mártir y heroína entregó su vida por la esperanza de mejorar las condiciones de vida de un país ensangrentado, pero también, en una dimensión más íntima y visceral, para proteger a dos de las personas que más quería en el mundo... (Verónica Ramírez).”

Renata Flores - María Parado de Bellido (Video Oficial)

⁹ Reseña de la propia compositora en su canal de YouTube: “... mujer aymara del sur de Perú fue maestra de aula que hizo funcionar la escuela primaria Chuño-huyo, que en varias oportunidades fue destruida por los hacendados que no querían que los indígenas aprendieran a leer y escribir. Ella se trasladaba montada en su caballo; realizó su labor con valentía buscando una educación digna para su pueblo, era muy joven cuando se ensañaron y la asesinaron; hoy es un mito vivo en la memoria de los pueblos andinos. Su historia, al igual que la de muchas lideresas indígenas, fue opacada y olvidada. Mi abuela Ada fue maestra en escuela rural, es grande la labor de aquellas maestras que caminan horas para llegar a sus escuelas y muchas como mi abuela, dejan a su familia para convivir con sus alumnos y sus familias en pueblitos muy lejanos. Renata Flores - Rita Puma Justo /República/

¹⁰ Reseña de la propia compositora en su canal de YouTube: Renata Flores - Chañan Cori Coca /Imperio/.

Pareciera que existe, efectivamente, como sostiene Rancière (2014), una estética en la base de la política y que en su articulación tiene lugar la posibilidad de otorgar visibilidad a lo que había quedado afuera¹¹, reconfigurando la sensibilidad común y haciendo evidente el desacuerdo. Esta “fábrica de lo sensible” simula el consenso sobre el que asientan las formas comunes de la sociabilización, instituye una adecuación de la visibilidad y de la fabricación de objetos. Y en este sentido, las prácticas estéticas de lxs artistas contemporáneos como Renata Flores constituyen prácticas también políticas que introducen en el orden policial establecido sujetos y objetos nuevos que redistribuyen lo sensible y habilitan la configuración de un nuevo orden político. El primer paso se da en relación con la resignificación de los elementos estéticos que determinan esas prácticas en términos estandarizados y la consecuente apertura de una línea de fuga de los mecanismos de cooptación del mercado transnacionalizado al imponer, al producto importado y su concepto, transformaciones que permiten la expresión de “lo propio” aún cuando la distribución y la circulación se realice por los medios digitales pertenecientes a las grandes corporaciones.

En el tratamiento temático y el concepto estético que predomina en la producción audiovisual y musical de Renata podemos observar de qué manera opera una selección intencionada que le permite, por un lado, incorporar algunos elementos de la configuración genérica de ciertas expresiones urbanas juveniles como el *pop*, el *rock* y *trap*; y, por otro lado, descartar aquellos aspectos que descontextualizan su experiencia vital. En relación con el *trap*, género muy cultivado por las nuevas generaciones latinoamericanas, lxs artista recupera aspectos tímbricos y sonoros, pero se distancia notablemente de los modos convencionalizados de representación audiovisual del género que se articulan con formas específicas de tematizar no sólo el rol y la identidad social de la mujer, sino su inserción en las dinámicas comunitarias:

El trap... ritmo musical categorizado dentro de la clase de música urbana... puede mezclar reggaetón, rap y/o hiphop con música electrónica o pop —haciendo uso de aparatos sintetizadores y distorsionadores de voz...— [sus] contenidos muestran la psicología, el estilo y *modus vivendi* del delincuente... que opta por el negocio de la droga para acceder al *statu quo* de las élites sociales económicamente poderosas. En las letras de este género, el sujeto lírico —el malandro—, manifiesta sin tabúes, con su propio argot y desprovisto de la connotación romántica que tradicionalmente ha tenido la canción, su voluptuosidad, su hedonismo y la personalidad viril y narcisista que le caracteriza, reduciendo a la mujer a un cuerpo hambriento; y a su experiencia erótica, a una acción violenta de satisfacción... (Anzola, 2020, p. 124)

En contrapartida, Renata construye una perspectiva enunciativa y axiológica diferente que intenta poner en discurso una operación de construcción de la(s) memoria(s) social(es) que evoca el olvido de la propia sociedad, de estos personajes femeninos históricos o bien del flagelo de violencia racial y de género, a partir de un modo particular de “hacer música”. El concepto visual del videoclip musical *María Parado de Bellido* se configura a partir

¹¹ Quizás sería más apropiada la expresión “haber quedado debajo” para referirnos al proceso sistemático de silenciamiento de las culturas nativas que se llevó a cabo durante la Colonia española en el territorio suramericano y del Caribe, que aun cuando se creyó tal no logró desintegrar el elemento desestabilizante del continente. Antes bien, este permaneció como sustrato (debajo) y, siguiendo a Rodolfo Kusch (2000), “fagocitó” la tradición eurocéntrica.

de la fragmentación visual de la trama mediante el montaje de cuatro escenas (montaje alterno de planos generales y medios). Los cambios de plano implican un cambio de enunciador, es decir, que el montaje tiene una función narrativa. La recuperación del pasado evocado (enunciador: María, escena 3) se superpone con el presente de la enunciación (dos enunciadores: Renata Flores del presente, escena 2; y Renata del futuro, escena 1) estableciendo cierta continuidad espacial —el Perú de María Parado de Bellido es el mismo Perú de la Renata Flores del presente y del futuro, porque son las mismas sus luchas—. De esta manera, la temporalidad del relato surge de la yuxtaposición de instancias enunciativas a partir de la alternancia entre el pasado y el presente.

En *Tijeras* la temática no es la evocación del pasado, sino el tratamiento de una problemática contemporánea: la denuncia de la violencia de género. El concepto visual de la realización también implica el montaje de dos escenas con sus respectivos planos: la sierra peruana, particularmente Ayacucho, donde se visibilizan los rostros de las víctimas de la violencia y el espacio urbano cerrado. Ambas escenas se articulan a partir de la instancia

Figura 2. *Renata del futuro*



Nota: Escena 1. Color azul sobre fondo negro predominante, espacio urbano cerrado. Terno blanco (traje de 3 piezas)

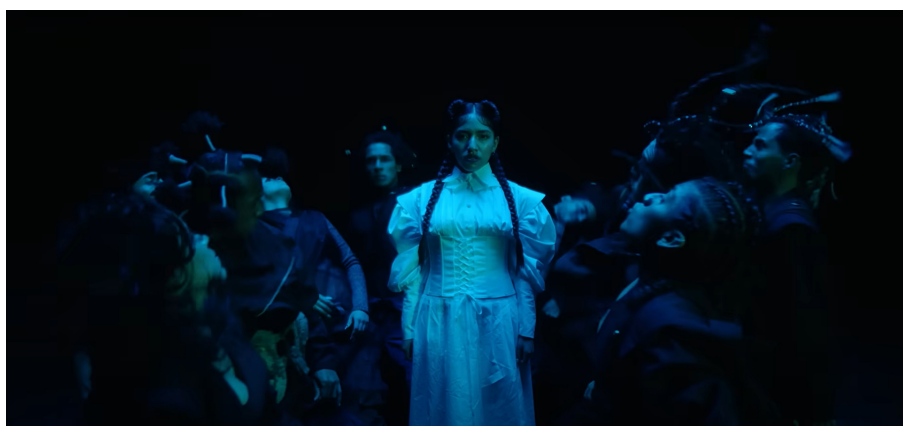
Figura 3. *Renata del presente*



Nota: Escena 1. Escena 2. Color negro predominante, espacio urbano cerrado. Vestuario urbano.

Figura 4. *María Parado de Bellido*

Nota: Escena 3. Dos escenas en las que se alterna una coloración cálida (reminiscencia al tiempo de Bellido) y del color azul con fondo negro para el espacio cerrado (posiblemente alusión a las instancias de tortura a la que fue sometida). Vestuario de época.

Figura 5. *María Parado de Bellido II*

Nota: Escena 3. Dos escenas en las que se alterna una coloración cálida (reminiscencia al tiempo de Bellido) y del color azul con fondo negro para el espacio cerrado (posiblemente alusión a las instancias de tortura a la que fue sometida). Vestuario de época.

enunciativa que organiza el montaje mediante la puesta en discurso de un sólo enunciadador, Renata, que construye una representación de sí misma a la vez ligada a las tradiciones ayacuchanas y a la potencia juvenil de las corrientes urbanas. La cuestión feminista de la violencia de género es el elemento que cohesiona la espacialidad y la temporalidad en el relato audiovisual intentando hacer extensiva la misma realidad: la violencia hacia la mujeres no distingue etnias y está presente tanto en las ciudades como en el campo, entre las más jóvenes hoy y en las generaciones anteriores también.

Tanto en *María Parado de Bellido* como en *Tijeras* lo que encontramos a nivel visual es la construcción de identidad híbrida y, a la vez, contradictoria entre lo moderno, tecnológico y urbano, rasgos estéticos que recupera del *pop* norteamericano y oriental, y lo tradicional que le aportan las formas estéticas de las culturas peruanas. El resultado es un producto, por un lado, musical, en que se han superpuesto los ritmos y el estilo

Figura 6 y 7.



Nota: Escena 1. Videoclip musical *Tijeras ft. Kayfek*

Figura 8. *Tijeras*, sierras de Ayacucho



Nota: Escena 1. Espacio rural. Trajes típicos de la *performance* de la Danza de Tijeras: bailarinx, arpista y violín. Videoclip musical *Tijeras ft. Kayfek*

Figura 9. *Tijeras*, ciudad de Ayacucho

Nota: Escena 2. Espacio urbano cerrado. Vestuario urbano. Videoclip musical *Tijeras* ft. Kayfek

Figura 10.



Nota: Escena 2. Videoclip musical *Tijeras* ft. Kayfek

de canto (rapeo) del *trap* con una de las tonadas de la bajada de reyes de Cangallo, para el caso de *María Parado de Bellido*, y los ritmos y el estilo de canto (rapeo) del *trap* con variaciones de las melodías típicas de la Danza de Tijeras, tímbricamente compuestas por los sonidos del violín y del arpa, para el caso de *Tijeras*; y, por otro lado, un producto visual en el que se superponen los diseños urbanos y tradicionales de los vestuarios y sus complementos.

Conclusiones

Este breve acercamiento analítico nos permite ahora retomar la idea central que planteamos anteriormente de considerar la producción artística de Renata Flores Rivera como una práctica estética, en los términos de Rancière, capaz de reconfigurar la sensibilidad común:

Reparto de lo sensible revela quién puede tomar parte en lo común en función de lo que él hace, del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce... esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, dotado de una palabra común (2014, 20).

Los jóvenes de la generación de Renata disputan a la crítica musical tradicional ese lugar de enunciación dentro del espacio comunitario y, en ese movimiento de reconfiguración, aperturan espacios para otras voces, como las de las mujeres y los cholos. Cometido que logra mediante nuevos modos de producción de lo musical en los que, siguiendo a García Canclini (2010, p. 67), se liberan aquellos objetos valorados estéticamente como cultura patrimonial del acotamiento que les impuso la distinción entre patrimonio y arte al repensarlos como parte de la producción, circulación y recepción de prácticas musicales.

En este proceso, se reelaboran su sentido y valor originales al postular la visibilización de los cholos¹² y las mujeres como actores capaces de expresar la diversidad de las memorias nacionales y la discriminación que sufren en tanto sujeto subatarnizados. De cierta manera se subvierte lo que Canclini denomina “el poder interpretativo de la crítica entre arte metropolitano y periférico” (2010, p. 88) y se afirma la potencia de la cultura mediática para resignificar el valor de las prácticas artísticas, reubicándolas en el conjunto de los medios y lenguajes audiovisuales y dotándolas de la capacidad de inventar formas sensibles y marcos materiales nuevos que ofrezcan horizontes de vida posibles.

Referencias bibliográficas

García Canclini, Néstor (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz

Huyseen, Andreas (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo

Rancière, Jacques (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Prometeo
— (2019). *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. FCE

Fuentes

Cruzado Alvarez, Vanesa (27 de junio de 2024). *Uchpa, el grupo de rock peruano que reivindica el quechua en sus letras*. Revista Somos. <https://elcomercio.pe/somos/historias/uchpa-grupo-rock-peruano-reivindica-quechua-letras-noticia-575930-noticia/>

García, Oscar (27 de junio de 2024). *5 músicos peruanos de pop, rock y hip hop que cantan en quechua*. El Comercio. <https://elcomercio.pe/somos/historias/quechua-guido-belli->

¹² Término con el que usualmente se denomina a los habitantes de la sierra peruana, sobre todo, mestizos de indígena y español. Actualmente, dependiendo del contexto comunicativo puede tener un valor peyorativo o no.

do-5-musicos-peruanos-de-pop-rock-y-hip-hop-que-cantan-en-quechua-congreso-voto-de-confianza-folklore-peruano-historias-ec-noticia/?ref=ecr

Pérez Anzola, Yetzabeth (2020). Del trap a la lírica arcaica: La legitimación de la perra como imaginario de la condición erótica femenina. *Contexto Revista anual de estudios literarios*, 24 (26), pp. 122-142. <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16244/21921927392#>

Raussert, Wilfried (2020). *¿Qué está pasando?: cómo la música le da forma a lo social*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). <http://biblioteca.clacso.org/Alemania/cias/20201125101304/01-Raussert.pdf>

Renata Flores Rivera (@RenataFloresRivera)(12 de junio de 2024) *María Parado Bellido* [video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BAXF5j7XCxM>

Renata Flores Rivera (@RenataFloresRivera)(12 de junio de 2024) *Tijeras ft. Kayfex* [video] YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=VQUrV_v7OK8

ULIMA (27 de junio de 2024). Renata Flores: la joven cantante que revalorizó la música en quechua. <https://www.ulima.edu.pe/en/node/21388>

Zá, Carmensa (27 de junio de 2024). Renata Flores Rivera: la juventud milenaria del trap en quechua. *Shock*. Recuperado de: <https://www.shock.co/musica/renata-flores-rivera-la-juventud-milenaria-del-trap-en-quechua>



Ensayo

Walter Benjamin: aura, técnica y arte en la modernidad

Valentina Chiesa

Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

Córdoba, Argentina

valechiesa98@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-9429-842X>

Resumen

En el marco de la constante tecnificación de las distintas áreas de la vida cotidiana, como el trabajo, el entretenimiento, la educación, la salud, el arte, la cultura, entre otros, es necesario volver a esos autores que vieron emerger, en diversos periodos de la historia, ciertos cambios tecnológicos que continúan incidiendo en el quehacer humano y definiendo la manera en la que cada persona —en su individualidad y como parte de una colectividad— afronta su existencia continuamente mutable y tecnologizada. Dado este contexto y como parte de una apuesta teórica que nos permita abordar los cambios que se están produciendo en nuestras sociedades, quisiera recuperar algunas reflexiones del filósofo alemán Walter Benjamin presentes en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Urtext) (2003 [1936]) y ensayar una posible respuesta a la pregunta por la incidencia de cierta tecnología en el arte de comienzos del siglo XX. El objetivo principal de esta relectura es indagar en los efectos que la técnica, en su relación específica con el arte y la política, produjo en el cuerpo social de aquel periodo. Esta lectura intentará alcanzar no solo las múltiples significaciones que se entretienen en el texto de Benjamin, sino proponer una base para entender los fundamentos teórico-críticos que fueron enriqueciendo el planteamiento del autor y que permitieron el ingreso de nuevas luces en la teoría estética, principalmente para pensar aquellos problemas contemporáneos donde la tecnología es protagonista en tanto fuerza transformadora.

Palabras clave: Walter Benjamin, técnica, arte, política, sociedad

Walter Benjamin: aura, technique and art in modernity

Abstract

In the context of constant technification of the different areas of daily life, such as work, entertainment, education, health, art, culture, among others, it is necessary to return to those authors who saw the emergence, in different periods of history, of certain technological changes that continue to affect human activity and define the way in which each person - in his or her individuality and as part of a collectivity - faces his or her continuously mutable and technologized existence. Given this context, and as part of a theoretical approach that allows us to address the changes taking place in our societies, I would like to recover some reflections of the German philosopher Walter Benjamin present in *The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility (Urtext)* (2003 [1936]) and rehearse a possible answer to the question about the incidence of certain technology in the art of the early twentieth century. The main objective of this re-reading is to investigate the effects that technique, in its specific relationship with art and politics, produced in the social body of that period. This reading will try to reach not only the multiple meanings that are interwoven in Benjamin's text, but also to propose a basis for understanding the theoretical-critical foundations that were enriching the author's approach and that allowed the entry of new lights in the aesthetic theory, mainly to think those contemporary problems where technology is the protagonist as a transforming force.

Keywords: Walter Benjamin, technique, art, politics, society

Introducción

En todas sus dimensiones las sociedades se vieron constantemente atravesadas por cambios que fueron el indicio de grandes emergencias, rupturas o reforzamientos de las maneras de percibir y sentir el mundo del que cada individuo forma parte y al cual construyen con cada acción y pensamiento. Así, para poder acercarse y entender las más recientes mutaciones tecnológicas —consistentes en una simbiosis entre la técnica y diversas esferas de la vida de los seres humanos y que se producen en el devenir y la cotidianidad de un determinado momento histórico— es imprescindible volver a quienes fueron testigos de estas nuevas irrupciones y apostaron por comprenderlas, entre ellos el Walter Benjamin (1892-1940) de una Alemania que comenzaba a hospedar al fascismo. La relación que se establece entre la vida de las personas y la tecnificación obliga a releer las primeras consideraciones en las que se reportaba esta nueva técnica que irrumpía tanto en el campo del arte como en el cine y que transformó su vínculo con la sociedad, su público, de aquel entonces.

En tal sentido y con base en el pensamiento de Benjamin, en el presente trabajo intento dar cuenta de cómo incide la tecnología en el arte o bien, en palabras del autor, cómo repercute la técnica en la obra de arte. Cabe preguntarse, entonces, ¿cuáles son las características de una obra de arte en la modernidad, es decir, en qué términos Benjamin concibe a la obra de arte? ¿En qué consiste la reproductibilidad técnica y qué efectos trae consigo la reproductibilidad técnica del arte? ¿Cuáles son las particularidades de la fotografía y, sobre todo, del cine? ¿Qué papel cumple la vanguardia dadaísta? Así, el objetivo principal de esta relectura es indagar en los efectos o consecuencias que la técnica, en su relación específica con el arte y la política, produjo en el cuerpo social de aquel periodo.

De manera específica, busco describir lo que entiende Benjamin por aura; analizar el valor del arte atravesado por la reproductibilidad técnica; indagar sobre la función del público que consume la obra de arte y la manera en que lo hace; y comprender el papel que cumplen la política y la sociedad en ese momento de tecnificación del campo del arte. Esta lectura intentará alcanzar no solo las múltiples significaciones que se entretienen en el texto de Benjamin, sino proponer una base para entender los fundamentos teórico-críticos que fueron enriqueciendo el planteamiento del autor y que permitieron el ingreso de nuevas luces en la teoría estética, principalmente para pensar aquellos problemas contemporáneos donde la tecnología es protagonista en tanto fuerza transformadora.

La obra de arte y su reproductibilidad técnica

Walter Benjamin inicia su texto, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica (Ur-text)* (1936), con la idea de que a lo largo de la historia una obra de arte se ve atravesada por diversas técnicas que posibilitaron su reproducción, tales como la litografía, el grabado y la imprenta. Sin embargo, el autor evidencia que a comienzos del siglo XX emergen no solo nuevas tecnologías y problemáticas político-sociales, sino que también comienza a producirse una simbiosis entre estos aparatos y toda la sociedad. Se generan, en definitiva, nuevas experiencias que sitúan al arte, su modo de producción y de recepción, en un proceso de transformación y en una dinámica nueva. Se trata de un momento en el que el arte es producido, reproducido y consumido por y a través de innovaciones técnicas, lo cual deja explícito que la reproductibilidad técnica alcanzó un grado de desarrollo tan alto que llegó a “conquistar para sí misma un lugar propio entre los procedimientos artísticos” (Benjamin, 2003, p. 3).

Ahora bien, cualquier obra de arte para Benjamin cuenta con una serie de propiedades y características que, dadas las condiciones técnicas de aquel contexto, se ven en crisis, destruidas o transformadas. El aura, noción central del pensamiento de este autor, es definida a partir del concepto de autenticidad, en tanto aquí (espacialidad) y ahora (temporalidad) del momento en el que una obra de arte es elaborada y los cambios físicos que se producen en ella a lo largo de su historia, todo lo cual configura su existencia material, su carácter de testimonio y su condición de única, original. Con la reproductibilidad técnica el aura de una obra de arte se rompe por completo por dos motivos. En primer lugar porque con las nuevas herramientas técnicas una obra puede reproducirse de forma más independiente respecto de la reproducción manual donde era necesaria la presencia del original. En segundo lugar, el original, a partir de sus reproducciones, se multiplica y masifica de tal forma que llega a un gran número de receptores y de espacialidades en simultáneo, debido a que la técnica de reproducción permite separar “lo reproducido del

ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva" (Benjamin, 2003, p. 5).

Esto explica que ya no existe un valor eterno en el arte moderno, como sí se logró entre los griegos, quienes, por las características de sus técnicas (vaciado y acuñamiento), no eran capaces de reproducir las obras y de masificarlas como sí lo permiten las innovaciones tecnológicas del siglo XX. En este momento de crisis de la tradición y de renovación en el mundo de las artes y la tecnología, comienza a cobrar relevancia el papel que juega otro sector de la sociedad en los movimientos sociales, aquel que no poseía obras de arte originales como decorado de sus hogares o que no asistía a los museos: las masas. Esto responde, asimismo, al hecho de que el modo de percepción sensorial se transforma al igual que las condiciones sociales que hacen posible esa mutación del *medium* de la percepción, es decir, de las nuevas concepciones que van a coexistir o tensionarse con otras formas de pensar al mundo y sus componentes. De esta manera, la ruptura del aura de una obra de arte "es la rúbrica de una percepción cuyo 'sentido para lo homogéneo del mundo' ha crecido tanto, que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único" (Benjamin, 2003, p. 7). En el ensayo de Benjamin las transformaciones del *medium* de la percepción pueden encontrarse en el campo del arte y, dado las circunstancias socio-históricas del momento, se asocian a las técnicas emergentes que inciden en este.

Siguiendo el planteamiento del autor, la historia del arte se define como la "sucesión de desplazamientos del predominio de un polo a otro de la obra de arte" (Benjamin, 2003, p. 9), disputa que se lleva a cabo dentro de la propia obra. Aquel polo que inscribe a la obra artística dentro de la tradición y "encuentra su expresión en el culto" (2003, p. 7) es el valor ritual, ligado en una primera instancia al servicio de la magia y, luego, a la religión. Lo importante de este polo es que el valor ritual de la obra recae en su (mera) existencia y no tanto en su exposición, propiedad que sí es necesaria para el otro polo que Benjamin piensa en términos de valor de exhibición. La irrupción de las nuevas técnicas que producen y reproducen arte emancipa a las obras del valor ritual y las recarga de un potencial expositivo. En este sentido, si se tiene en cuenta que "el valor único e insustituible de la obra de arte 'auténtica' tiene siempre su fundamento en el ritual" (2003, p. 7), en la época de la reproductibilidad técnica esa autenticidad, unicidad irreemplazable que es el aura, se va corrompiendo a medida que el valor de exhibición y masificación cobra mayor importancia. Para Benjamin el mejor ejemplo de ello, como se verá más adelante, es el cine.

Lo que diferencia, asimismo, a estos polos transformadores del devenir de la historia del arte es la relación que sus sociedades mantienen con las técnicas: mientras que en épocas anteriores la técnica se encontraba confundida con el ritual y requería la presencia del ser humano, en la época moderna —que inicia hacia 1900— las técnicas de las máquinas no necesitan involucrarse con él. En este sentido, Benjamin propone pensar en el origen de esta segunda técnica a partir de la cual el ser humano se distanció de la naturaleza en el juego y en el desentendimiento. Esta segunda técnica no persigue el dominio de la naturaleza, objetivo que sí orientaba a la primera técnica de valor ritual, sino que busca la interacción entre naturaleza y humanidad. Esta interacción constituye para este filósofo alemán la función social del arte moderno y es realizada por el cine, que "sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día" (Benjamin, 2003, p. 11).

Cine y fotografía

La fotografía es, para Benjamin, el primer método de reproducción verdaderamente revolucionario y surge a la par del socialismo. A partir de la fotografía cambian las condiciones para hacer arte y reproducirlo, ya no se necesita la mano sino el ojo; y se produce una transición en la historia del arte, puesto que comienza a tener más relevancia (o arraigo social) el valor de exhibición por sobre el valor ritual, cuya fuerza se hallaba en el género del retrato hasta el momento en que la cámara fotográfica omitió al hombre de la imagen. Ahora bien, hay una distinción entre la manera en la que la fotografía reproduce una obra de arte pictórica y la reproducción de un acto/acontecimiento ficticio en un estudio cinematográfico, donde no se reproduce una obra de arte de manera directa, sino que esta se crea por medio del montaje, técnica a través de la cual la “captación de cada imagen singular aparece prescrita por la secuencia de todas las precedentes” (Benjamin, 2003, p. 13).

Ninguno de estos episodios particulares es de por sí una obra de arte, pero el conjunto editado de ellos sí produce una obra artística, es decir, quien edita y pone en secuencia cada una de las imágenes que forman parte del montaje y hacen a la obra de arte es el editor cinematográfico. Con ello se pone en evidencia que, en este contexto de renuncia al valor eterno de la obra de arte por el gran alcance que tiene la repercusión tecnológica, el carácter artístico del cine se encuentra determinado por la reproductibilidad técnica a tal punto que la obra artística que produce el cine está determinada por todos los elementos y sujetos que la componen e intervienen —directores de escenas, camarógrafos, ingenieros de sonido e iluminación— y tiene la capacidad de ser mejorada por estos. La capacidad ilusoria de una obra artística cinematográfica, entonces, es el resultado de la grabación y de la edición, procedimientos que —por medio del sistema tecnológico presente en el estudio cinematográfico— penetran en el aspecto de la realidad, de modo que cuando esta se encuentra liberada de la maquinaria se vuelve artificial, se convierte en “una flor azul cultivada en el país de la técnica” (Benjamin, 2003, p. 24).

Para el hombre moderno, entonces, la representación más significativa de la realidad es aquella que crea y reproduce el cine. Este presenta una imagen o idea de la realidad libre del sistema de aparatos que, sin embargo, es el que la hace posible “precisamente sobre la base de su compenetración más intensa con ese aparato” (2003, p. 25). Para este autor, una de las funciones sociales más importantes de la obra de arte es la de establecer un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos, equilibrio que es logrado por el cine a través de la manera en la que el intérprete se desempeña ante la maquinaria y a partir de la forma en la que el país de la técnica, ese sistema de aparatos, representa la flor azul, la realidad circundante. Así, el inconsciente visual u óptico se corresponde con la maquinaria del estudio cinematográfico en la medida en que “los diversos aspectos que el aparato de filmación puede sacar de la realidad se encuentran en su mayor parte solo fuera del espectro normal de las percepciones sensoriales” (2003, p. 28).

Una de las diferencias que existen entre una obra artística producida en un estudio de cine y otra realizada en un teatro radica en el hecho de que el actor de teatro desempeña su talento ante un público que se encuentra en la misma espacialidad y temporalidad que él, es decir, un público que está ante la presencia del aura de la obra de arte. En cambio, el intérprete de cine —nótese la distinta manera en la que Benjamin designa a estos agentes— se desenvuelve ante un sistema de aparatos detrás de los cuales, en el momento de su interpretación, no existe un público, sino el “gremio de especialistas” (Benjamin, 2003,

p. 16). Estos últimos intervienen en la producción de la obra que será consumida en otro tiempo y espacio ante un público masivo en una recepción colectiva que requiere de otro sistema de aparatos —la pantalla de cine o, como en la actualidad, la computadora, la televisión e incluso el celular—. De esta forma, la reproductibilidad técnica hace posible la obra de arte cinematográfica.

Así es cómo el aura de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica se resquebraja: el cine es un arte que no cuenta con una tradición y, por lo tanto, para producir una obra no precisa de ningún original y, además, debido a las nuevas técnicas de reproducción, la obra de arte resultante de estas se masifica. De esta manera, el intérprete de cine que pone en escena su cuerpo, su persona, se desapega de su aura, que no puede ser reproducida por ninguna técnica de reproducción. El arte, sobre todo en la forma cinematográfica, se escapa del reino de la apariencia bella cuyo significado, según este filósofo, “encuentra su fundamento en la época de la percepción aurática que se aproxima a su fin” (Benjamin, 2003, p. 18, nota al pie núm. 44). Para la construcción de cada imagen que conformaría *a posteriori* el montaje, el intérprete de cine efectúa cada día exámenes mecanizados frente al sistema de aparatos ante el cual mantiene su humanidad, de modo que su “desempeño no es de ninguna manera unitario sino que está conjugado a partir de muchos desempeños singulares” (Benjamin, 2003, p. 18). Sobre esto Benjamin comenta que la importancia del desempeño del intérprete de cine se encuentra en el hecho de que, al afirmar su humanidad ante las máquinas, le devuelve la humanidad a las masas que consumen esa obra artística, es decir, pone esa “humanidad al servicio de su propio triunfo” (2003, p. 16), frente a múltiples espectadores que, “en oficinas y en fábricas, deben deshacerse de su humanidad mientras dura su jornada de trabajo” (2003, p. 16). Así, estos últimos se vuelven supervisores del desempeño del intérprete con un grado de autoridad que se corresponde con su invisibilidad.

En ese sentido, “la reproductibilidad técnica de la obra de arte transforma el comportamiento de las masas con el arte” (Benjamin, 2003, p. 25). Las masas, ahora mucho más amplias y activas, transforman su participación en la recepción de la obra de arte con una actitud receptiva en la que se combina tanto el placer y la vivencia de una obra fílmica como la capacidad crítica. Esto no ocurre en la recepción individual de una pintura, donde la combinación entre disfrutar y supervisar se deslinda todas las veces en las que la importancia social del arte disminuye. Las masas, en su consumo de la obra de arte como entretenimiento, logran transformar la manera en la que participan en el arte a partir de “la recepción en la distracción, que se hace notar con énfasis en todos los ámbitos del arte y que es el síntoma de transformaciones profundas de la recepción, tiene en el cine su medio de ensayo apropiado” (2003, p. 32).

Todo el mundo tiene derecho a ser filmado, según Benjamin. Las masas tienen el mismo derecho y capacidad de autoexponerse y reproducirse en sus propios procesos de trabajo, al igual que el intérprete que se exhibe en el cine, sobre todo el ruso, expone su persona ante las masas en su proceso de trabajo. En el contexto de una política fascista, sin embargo, la industria cinematográfica cumple la función de desviar la atención de las masas desde la obra cinematográfica hacia cuestiones externas de la obra de arte, como la vida personal de los intérpretes o estrellas de cine por medio de publicidades y otras estrategias comerciales. Tal desvío de la atención de las masas, cuyo interés originario consistía en verse representado para reconocerse tanto a sí mismo como en su colectividad en su pertenencia a una clase, tiene por finalidad la “aspiración del individuo aislado a ponerse en el lugar del *star*, es decir, a separarse de la masa” (Benjamin, 2003, p. 23, nota al pie núm. 54).

Vanguardias, cine y política

La historia del arte, en ese desplazamiento entre el polo del valor ritual y el de valor de exhibición cuya expresión máxima se encuentra ahora en el cine, tiene épocas de crisis que, sin embargo, abren nuevas posibilidades y pulsiones artísticas que se alcanzan con renovaciones técnicas entre las que se destaca la reproductibilidad técnica de la obra de arte y de la cinematografía. El dadaísmo —vanguardia que surgió en Suiza en 1916 y rápidamente tuvo repercusiones a nivel mundial— intentó generar en diversas disciplinas (como la pintura, la literatura y la fotografía) los efectos que posteriormente alcanzó la obra de arte cinematográfica con la técnica. A diferencia de esta, que no sacrifica sus valores comerciales, las producciones dadaístas buscan lo novedoso e intentan generar distintas conmociones en sus receptores, sobre todo la irritación.

Esta vanguardia rompe con la necesidad de producir obras artísticas cautivadoras, de recogimiento y contemplación y crea un arte cuyo valor recae en la distracción en tanto nueva forma de comportamiento social. Las obras dadaístas impactan en el espectador como un proyectil, chocan contra él y producen nuevas sensaciones que dan cuenta de las transformaciones que se producen en el *medium* de la percepción tecnificada de la época moderna. Así, el dadaísmo es la antesala del cine y su elemento de distracción consiste en el montaje en tanto técnica que posibilita la sucesión de episodios e imágenes y los introduce de tal manera que se le presentan al espectador como golpes. Pese a su función anticipatoria, “el cine liberó al efecto del shock físico de la envoltura moral en la que el dadaísmo lo mantenía todavía empaquetado” (Benjamin, 2003, p. 30).

En lo que respecta a la relación entre el arte y la política, Benjamin denuncia que el fascismo, si bien organiza a la nueva sociedad de masas y permite que sean representadas y reproducidas en las obras fílmicas, no modifica las relaciones de propiedad que marcan las diferencias entre los distintos sectores sociales, sino que, por medio del arte, busca su conservación. Esta estetización de la política culmina en la guerra que posibilita “dar una meta a los más grandes movimientos de masas bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad heredadas” (Benjamin, 2003, p. 33) y, por a través de la técnica, moviliza todo el sistema de aparatos que conforman el paisaje de la vida moderna para mantener tales relaciones. Asimismo, la estetización de la guerra encuentra su expresión más clara en el futurismo, vanguardia que ve belleza en la belicosidad en tanto “enriquece los prados en flor con las orquídeas en llamas de las ametralladoras” (Benjamin, 2003, p. 34). El fascismo y el futurismo, para Benjamin, depositan su confianza en la guerra en tanto esta será capaz de satisfacer artísticamente al *medium* de percepción transformado por el país de la técnica, es decir, “su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden” (p. 34). El comunismo, en tanto fuerza social contestataria, politiza el arte que ya no encuentra su fundamento en el ritual sino en la praxis colectiva que se apropiaría de las técnicas emergentes y las utilizaría en pos del bien común con el fin de transformar las relaciones de propiedad heredadas. Tanto la politización del arte como la estetización de la política responden a los intereses de los distintos sectores que conforman la compleja sociedad moderna de la primera mitad del siglo XX. Se puede pensar, entonces, que el interés de Benjamin se aleja del fascismo al proponer conceptos nuevos que considera “útiles para formular exigencias revolucionarias en la política del arte” (Benjamin, 2003, p. 2).

Conclusiones

En las páginas precedentes propuse un primer acercamiento a las tesis planteadas por Benjamin en su ensayo. Principalmente, me detuve en el estatuto del arte y su relación con la política, sobre todo en la manera en la que se desarrolla una obra de arte de acuerdo con las relaciones de producción de la sociedad moderna. En esta sociedad la tecnificación fue creciendo día a día y modificó la forma en la que el público recibía el arte que consumía, un arte donde los aparatos tecnológicos se enfrentaron con los sentidos naturales de las personas. Walter Benjamin pensó al arte como una construcción intervenida por la técnica, una flor cultivada por y a través de las tecnologías emergentes que posibilitaban una forma de recepción multitudinaria y no meramente contemplativa. Se trataba de una nueva forma de hacer, reproducir y consumir arte en una sociedad cada vez más instrumentalizada y en crisis.

En nuestra época, al igual que Benjamin durante su paso por ese convulsionado siglo XX, comenzamos a sentir los efectos que las tecnologías postmodernas vienen produciendo en nuestras vidas. Un ejemplo actual de los impactos que estas pueden tener en las dinámicas sociales y en la forma en que nos cuestionamos nuestro lugar en el sistema-mundo contemporáneo es el rol que las inteligencias artificiales comienzan a jugar, especialmente, entre los artistas, los profesionales de las letras y, más aún, en los sistemas de vigilancia y reconocimiento facial a nivel mundial. ¿Será que su presencia cada vez más insidiosa determinará, en un futuro no muy lejano, las maneras de vincularnos, de percibir, de producir lo que hoy entendemos por arte? ¿Qué será del cuerpo humano cuando ya no se precisen ni los artesanos (valor ritual) ni los intérpretes (valor de exhibición) que Benjamin concibió para ese cine naciente? ¿A qué nuevos agentes nos enfrentarán estas nuevas tecnologías? Finalmente, ¿podremos seguir hablando de arte en los términos tradicionales? Abro estos interrogantes con la esperanza de que las reflexiones de Benjamin nos permitan vislumbrar alguna posible respuesta o, en principio, abran nuevas líneas para seguir pensando.

La cultura en tanto gran memoria de la sociedad nos informa, sitúa y acompaña en todas nuestras decisiones: “todo está mediado por la cultura, al punto de que hasta los ‘niveles’ políticos e ideológicos tienen que ser inicialmente desenredados de su modo primario de representación” (Jameson, 2007 [1992], p. 60). Es por ello que el MCM opera internamente en los sujetos como catalizador de un gran tiempo (Bajtín, 1979) y, de esta manera, permite la comprensión del sentido y la trascendencia de todo texto pasado. La interacción cultural, entendida como dimensión constitutiva de la producción de sentido entre dos personas, existe, quisiéramos sugerir, gracias al MCM.

Referencias bibliográficas

Benjamin, Walter (2003[1936]). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (Urtext)*. Itaca

El papel de la muñeca en la construcción de la feminidad en las infancias

Chiara Gulisano

Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

Córdoba, Argentina

gchiara@mi.unc.edu.ar

<https://orcid.org/0009-0009-0545-9922>

Resumen

En muchas ocasiones la literatura infantil y el cine se utilizan como dispositivos de control de las infancias. En este ensayo planteo que también las muñecas, normalmente dirigidas a las infancias femeninas, pueden llegar a ser otro dispositivo para moldear la feminidad en su performatividad. El trabajo gira en torno al análisis de cuatro películas y dos cuentos clásicos infantiles a partir de algunos aportes de Michel Foucault y su noción de dispositivo, los estudios de la corporalidad de André Le Breton, la teoría sobre infancia femenina de Mara Lesbegueris y la idea de sujeción social de Maurizio Lazzarato.

Palabras clave: infancia, feminidad, muñecas, dispositivo

The role of the doll in the construction of femininity in childhood

Abstract

On many occasions, children's literature and cinema are used as dispositives for children. In this essay I propose that dolls, normally aimed at female childhoods, can also become another device to shape femininity in its performativity. The work revolves around the analysis of four films and two classic children's stories, using Michel Foucault's contributions of dispositive, David Le Breton's studies of corporality, Mara Lesbegueris' theory of female childhood and Maurizio Lazzarato's idea of social subjection.

Keywords: childhood, femininity, dolls, dispositive

Introducción

Es innegable el papel que cumple la socialización en el desarrollo del ser humano, en especial, en un estado maleable como el de la infancia, etapa en la que el cuerpo está dotado de una gran plasticidad. Según David Le Breton (2006), la presencia de un "otro" es primordial para desplegar nuestra relación con el mundo. A partir de la presencia de la alteridad proponemos un orden significativo para el mundo y ampliamos lo percibido y lo no percibido. En las páginas que siguen me propongo ensayar una serie de reflexiones sobre la construcción genérica del niñx (en especial la niña) a partir de lo lúdico, aspecto que en realidad es menos inocente de lo que parece.

Consideraremos a la muñeca como un dispositivo que condiciona el desarrollo de la niña —en tanto participa del género femenino en su performatividad, como explica la teoría de Judith Butler— a partir de la teoría foucaultiana de dispositivo y sus implicancias para pensar una biopolítica. A ello sumaremos algunas reflexiones de David Le Breton sobre la corporalidad y el análisis que realiza Mara Lesbegueris sobre las niñas y el juego. Todas estas líneas, podría sugerirse, convergen en las teorizaciones sobre la sujeción social propuestas por Maurizio Lazzarato.

El objetivo será problematizar a la muñeca en tanto portadora de significado y para esto analizaremos los efectos que ciertas expresiones culturales como la muñeca *Barbie*, un cuento clásico sobre una niña y su muñeca, las películas de *Toy Story* y dos versiones de *Pinocho* pueden producir en la configuración de cierta noción de feminidad durante el desarrollo de la infancia.

La muñeca, dispositivo de control

Una parte constitutiva del juego infantil es la presencia del muñeco/a como uno de los juguetes privilegiados. Un muñeco es una figura que “imita” la corporalidad de una persona. Por la manera en que este objeto se vincula con nuestros deseos, intereses y expectativas, pareciera que tiene la capacidad de albergar un ‘alter ego’. Este vínculo que la niña¹ construye con el muñeco la lleva a ser más fácilmente manipulable a través de este. Muchos cuentos infantiles incluyen esta forma de vincularse. Un ejemplo de ello es el cuento tradicional brasileño *La muñeca de Yací* que cuenta la historia de una niña que se mimetiza tanto con su muñeca que deja de lado sus labores familiares y domésticas para jugar y cuidarla, ocasionando el enojo de su madre. Así, la niña debe esconder a su muñeca de maíz cerca del río para evitar que sus padres se deshagan de ella. Finalmente, donde había sido enterrada la muñeca, crece una gran planta de maíz que le permitiría tener más de una amiga.

Si bien el objeto es externo al cuerpo infantil, se introduce en el imaginario de las niñas y contribuye a moldear sus cosmovisiones. Pensemos en la noción de dispositivo que propone Michel Foucault. Según la lectura de Giorgio Agamben (2007, s/p), dispositivo en términos foucaultianos remite a un “conjunto heterogéneo” compuesto por lo discursivo y no discursivo, es “la red que se tiende entre estos elementos” y, por tanto, “resulta del cruzamiento de relaciones de poder y de saber”. La subjetividad se plantea, entonces, como una de las posibles líneas que cruzan a los dispositivos. Al respecto, señala Maurizio Lazzarato:

El sistema capitalista, mediante la sujeción social, produce y distribuye roles y funciones, nos equipa con una subjetividad y nos asigna una individuación específica (identidad, sexo, profesión, nacionalidad, etcétera). La sujeción, por una parte, nos individua, nos constituye en sujeto siguiendo las exigencias del poder y, por otra parte, une a cada individuo a una identidad “propia y sabida” (2007, s/p).

De esta forma, podemos ver que la muñeca deviene un dispositivo de sujeción social al que se le cargan atributos que coinciden con un orden social instituido. Genera una identidad en posesión de un cuerpo y se asocia a diferentes procesos culturales. Tenemos muñecos propios de cada cultura e incluso se los relaciona con rituales o *performances* religiosas, como las del vudú o aquellas en las que participan las imágenes de vírgenes. Existen muñecos de todas las calidades y precios, accesibles a todas las clases sociales, de materiales y usos de los más variados. Así, se configura como un dispositivo cultural que se corresponde con las prácticas propias de cada grupo social. Quienes se encargan de la elaboración de este producto —en general hombres— no lo dejan pasar: es una herramienta muy útil para el control programático de las infancias. Siguiendo a Mara Lesbegueris, “no hay cuerpos previos a su inscripción cultural” (2014: 20).

¹ Utilizaremos el femenino como generalización porque es el centro de esta hipótesis, pero también se incluye el masculino, aunque en menor grado.

Figura 1. Muñeca cultural



Nota: Muñecas japonesas expuestas en el Festival Hinamatsuri en el Museo Nacional de Costa Rica, marzo 2013

Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Japanese_dolls._Hinamatsuri._National_Museum_Costa_Rica_2013.JPG

En este sentido, el género se desarrolla de forma performativa desde la perspectiva de Judith Butler (1990). Expresa sentidos inventados y representados mediante símbolos corpóreos. Para “pertenecer” al género, debemos seguir cierto “modo de hacer” que no se corresponde con una “naturaleza” del género, sino con una reproducción de la *performance* de género. Esta performatividad del género ayuda a reproducir las relaciones de subordinación y mantener un orden social que ha sido instituido mucho tiempo atrás. En la cultura occidental, principalmente, la idea de la feminidad como constructo porta algunos modos de hacer que se corresponden con la tranquilidad, el respeto, la humildad, la debilidad y la obediencia. Lo femenino se da desde lo prescriptivo en tanto hay “leyes” que deben seguirse —definidas previamente como parte de la *performance*— y que configuran un sistema de oposiciones binarias respecto de la masculinidad, esta última relacionada con la fuerza, el liderazgo, la autonomía y la autosolvencia. Lesbeguiris mantiene una actitud crítica ante la expresión de la corporalidad femenina como algo “biológicamente débil o inestable” e insiste en que el cuerpo infantil es el lugar donde deberían darse las posibilidades para que toda persona se desarrolle en igualdad de condiciones.

Las niñas pertenecen a una doble alteridad, primero en tanto mujeres y segundo en tanto infantes. Como consecuencia de estas relaciones sociales de asimetría, las niñas y mujeres se ven impedidas del ejercicio del poder efectivo. Pierre Bourdieu, citado por la autora, explica que “los cuerpos son afectados genéricamente por una significación social marcando una verdadera topografía sexual del cuerpo” (Bourdieu, citado por Lesbeguiris, 2014, p. 36). Gestos considerados propios de las mujeres como cruzarse de piernas, bajar la mirada, hablar en voz baja y dar pasos cortos connotan dependencia, seducción, gracia, delicadeza, suavidad y afectividad, todas características atribuidas a la feminidad. Por su parte, a los niños varones se los acostumbra al ruido, al ejercicio de la fuerza, a participar en las luchas, a estar erguidos, como una manera de eliminar todo rastro de sensibilidad que se asocia a la debilidad —o sea, la feminidad—. No hay cuerpo sin género, como tampoco hay cuerpo sin subjetividad. Pero ¿qué autonomía se puede tener unx niñx si la subjetividad queda instituida por el género?

La muñeca *Barbie*

Como vimos anteriormente, las muñecas son parte de las infancias desde hace mucho tiempo. Si bien la idea social del juego se flexibilizó en los últimos años, permitiendo juegos “masculinos” a las niñas y juegos “femeninos” a los niños, este cambio es gradual y desigual. Históricamente, el juego fue mediado por el adulto en un intento de constituir la cosmovisión y el comportamiento de los niños. Podemos ver, por ejemplo, en la versión de *Pinocho* de Guillermo del Toro una resignificación del títere. En la versión de Disney el muñeco es utilizado para el circo, pero esta vez toma el lugar de un soldado. Así, pasa del objetivo del entretenimiento al de la guerra. Al estar situado en la Italia de Mussolini es sumamente interesante observar cómo la corporalidad del niño —ya sea muñeco o “niño real”— se resignifica en su dimensión utilitaria según la época, siempre dependiendo del orden social que corresponda.

En esta línea, un producto relativamente actual es la muñeca Barbie. Este juguete revolucionó el mercado de los muñecos y generó controversia con respecto a la simbolización que se puede llegar a atribuir a las infancias. Con un público predominantemente femenino, Barbie intentó desplazar el propósito maternal con que estaban asociadas las niñas, repletas de juguetes relacionados a la vida doméstica y a la maternidad. El eslogan de la marca era “Sé lo que quieras ser” y Barbie representaba a la adolescente sin presencia de sus padres que podía ejercer de astronauta, doctora, profesora, veterinaria, cocinera, etc., sin limitarse a lo propiamente femenino. A la vez que se dejaba de lado la asimilación reduccionista de mujer-maternidad, se pasaba a otra idea de mujer, independiente, pero asociada a la delgadez extrema. Por supuesto, las críticas fueron inmediatas: claramente el estándar físico que establece Barbie es irreal e inalcanzable. Según un artículo de 1997 publicado en la revista *¡Hola!* y citado por Lesbeguiris (s/f), Barbie tiene 12 cm de cuello, 96 de busto, 46 de cintura y 86 de cadera. Mide 1,70 m y pesa 55 kg. De esta forma, la idea transmitida no es tanto lo que se puede hacer —la profesión que la niña quiera ejercer—, sino aquello que no se puede tener —delgadez extrema y curvas, una combinación poco probable—.

Figura 2. *Barbie*



Nota: La muñeca más famosa del mundo.

Fuente: <https://www.muyminteresante.com/curiosidades/61207.html>

La reciente película *Barbie* (2023), dirigida más a un público ahora adulto que tuvo una infancia de juego con ese producto que a la niñez actual, intenta reivindicar a la marca recordando el propósito original. En la creación de *Barbieland* se muestran barbies de todos tamaños, formas y colores y la protagonista es llamada “Barbie estereotípica”, como una manera de confirmar la limitación corporal de la muñeca. La historia gira en torno a esta Barbie y a su intento por recuperar un estado perfecto y hegemónico, aunque esta termina aprendiendo a valorar la vida de imperfecciones e incomodidad que implica ser parte de la especie humana y a reconocer el régimen patriarcal que rige en muchas de sus sociedades, muy diferente al de *Barbieland*. Barbie no es un personaje exclusivo de esta película o de las muñecas reales. La empresa produjo películas que tratan diversas aventuras vividas por la muñeca, incluidas adaptaciones de otras historias clásicas —como *A Christmas Carol*, de Charles Dickens, *El cascanueces* o *Rapunzel*— y también historias originales que incluyen hadas, princesas, sirenas y todo tipo de personajes femeninos fuertes y resilientes.

La construcción social del cuerpo

Dejando de lado la representación “feminista” —con algunas fallas— de *Barbie*, podemos volver a la proyección de la fantasía infantil sobre la muñeca. La empatía que demuestra la niña con el juguete está directamente relacionada con un rol social de afectividad y cuidado, que es reflejo de la conducta del adulto hacia la niñez femenina y que se desarrolla incluso en el ámbito del juego. Así, la niña no solo deposita su sentir en la muñeca atribuyéndole las mismas ideas, sino que también la toma como objeto de protección, como en el caso de los bebés de juguete con los que jugamos durante nuestra infancia. Lo “no dicho” —principalmente a partir de los estudios del psicoanálisis (Sigmund Freud, *El inconsciente*, 1976)—, vinculado al mecanismo de represión/olvido del aparato psíquico que resguarda ciertas experiencias en el inconsciente evitando su manifestación en el nivel de la conciencia, se traspa a esta “alteridad” y permite atribuirle la condición de viviente al muñeco.

Las películas de *Toy Story* y los cuentos que personifican a los juguetes como seres con vida —como *El soldadito de plomo*, a quien se le atribuye el amor por la bailarina, entre otros—, dan cuenta de esta sensación compartida de que el muñeco vive. En estas obras, la proyección de lo psicológico (emociones, capacidad de habla, autonomía de movimiento) hacia el muñeco llega a un punto cúlmine y este llega a tener vida. Otro caso es Pinocho, quien tiene la oportunidad de convertirse en un “niño de verdad” porque Geppetto pide a una estrella ver realizado su deseo de tener un hijo. Finalmente, y alejándonos de la niñez, las figuras de cera —construidas para que sea difícil discernir si es una persona real o una estatua— y las muñecas que se usan como objetos para el placer sexual —sin duda, con el objetivo de reemplazar la presencia humana— son un claro ejemplo del uso de los muñecos para ocupar espacios y roles humanos.

Las muñecas, como se sugirió, funcionan como dispositivo de control de las infancias, especialmente las infancias femeninas. Por un lado, establecen estándares estéticos irreales y clausuran la diversidad posible de cuerpos en aquellos que son representados, ya que, en la mayor parte de los casos, las muñecas son blancas y delgadas, sin presencia de marcas corporales “diversas”. No nos encontramos con muñecas que tienen vitiligo, con un brazo menos o en silla de ruedas, por ejemplo. Y aunque la primera *Barbie* salió a la venta en 1959, no se creó un modelo de piel oscura hasta 1980. Incluso dejando de lado

los aspectos fisionómicos y a pesar de los intentos de la marca *Barbie* por mostrar la diversidad, no existe una muñeca “plomera” o “mecánica”. El vínculo sentimental que la niña establece con la muñeca la lleva a intentar asemejarse a ella y, por consiguiente, a seguir el accionar performativo del género que representa la hiperfemenina muñeca.

De la misma forma en que el cuerpo es difícilmente definible, por su existencia y devenir en tanto construcción simbólica, también se torna complejo establecer parámetros que nos distingan como humanxs del resto de los no humanxs. Una posible reflexión sobre este problema la brinda David Le Breton (2009) cuando explica la importancia del otro y de la vida en sociedad para desarrollar nuestras capacidades humanas. Un niñx criadx con animales, por ejemplo, adquirirá con el tiempo características físicas similares a las de la especie que forma el centro de su sociabilidad. Dentro de la esfera social humana encontramos diferentes concepciones del cuerpo. En Occidente, luego de un proceso cultural de individualización que comienza en el Renacimiento, el cuerpo fue poco a poco construyéndose como una posesión. Por su parte, en algunas culturas orientales y amerindias el cuerpo forma parte del entramado natural y no se separa de los no-humanos en términos ontológicos.

Estas concepciones se adquieren a través de la vida social. Según el autor, el cuerpo tiene la potencialidad de devenir cualquier cosa, siempre y cuando reciba el estímulo adecuado para acceder a ello. Por esto es tan importante el acceso a juguetes inclusivos que reflejen la diversidad social sin condicionar a la niña a los estereotipos limitantes de género. Al respecto, señala Le Breton: “El hombre no existe sin la educación que modela su relación con el mundo y los otros, su acceso al lenguaje, y da forma simultáneamente a las puestas en juego más íntimas de su cuerpo” (2009, p. 34). Al convertir la muñeca en alteridad desde edades tempranas y desarrollar un vínculo afectivo con esta, el simbolismo que ella despliega —por ejemplo, la *performance* femenina— se “pega” a la niña.

Conclusiones

Para concluir con este análisis es pertinente que nos animemos a reflexionar sobre las implicaciones que traen todo tipo de muñecas (juguetes o no) y los símbolos y significaciones que acarrear —en especial para la mente de los niños que son vulnerables a la manipulación, pero tienen derecho a construir su mundo sin ser condicionados con ideas patriarcales y superficiales—. En el intento de crear una realidad variada, las niñas van ocupando otros espacios de juego que escapan de la performatividad femenina y se acercan a lo competitivo o activo. El propósito no es prohibir el uso de las muñecas que reproducen el accionar femenino estereotipado, sino permitir la elección y la expresión de género que la niña desee con base en la diversidad de modelos a la hora de jugar.

Referencias bibliográficas

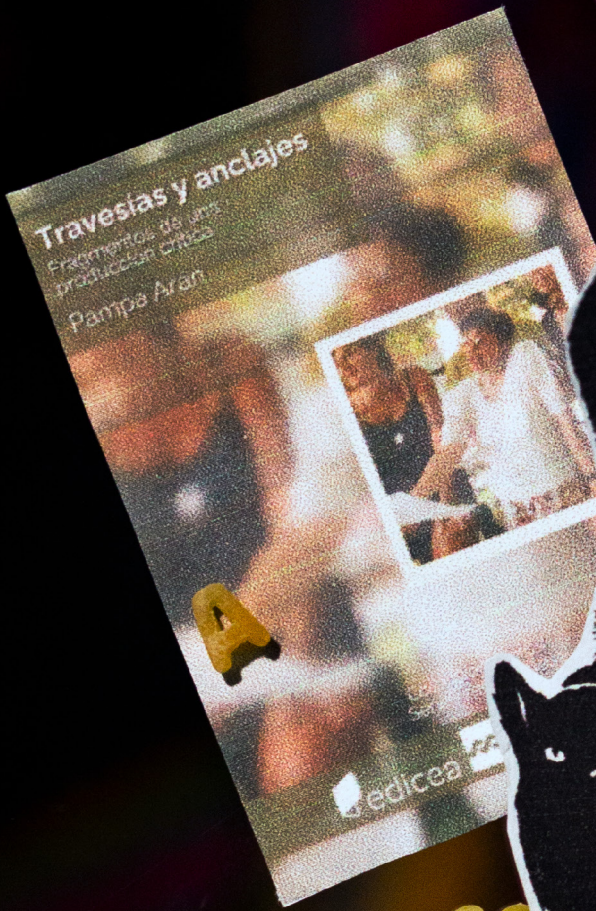
Andersen, Hans Christian (2002). *El soldadito de plomo*. Editorial Sol 90

Freud, Sigmund. (1976). “El inconsciente”. En *Obras completas*, volumen XIV, pp. 159-196. Amorrortu Editores

- Le Breton, David. (2006). Lo inaprehensible del cuerpo. En Paula Mahler (Trad.), *Antropología del cuerpo y la modernidad* (pp. 13-27). Nueva Visión
- (2006). En las fuentes de una representación moderna del cuerpo: el hombre anatómico. En Paula Mahler (Trad.), *Antropología del cuerpo y la modernidad* (pp. 29-61). Nueva Visión
- (2009). Cuerpo y simbólica social. En Horacio Pons (Trad.). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones* (pp. 15-33). Nueva Visión
- Lesbegueris, Mara. (2014). Las niñas y sus cuerpos en un orden implicado. *¡Niñas jugando! Ni tan quietas ni tan activas* (pp. 19-406). Biblos
- (2014). El jugar contemporáneo y los nuevos conflictos de género. *¡Niñas jugando! Ni tan quietas ni tan activas* (pp. 125-158). Biblos
- Mainé, Margarita (2009). *La muñeca de Yací*. Editorial Atlántida S.A.

Fuentes

- Agamben, Giorgio (2007). "Qué es un dispositivo". En Robert J. Fuentes Rionda (Trad.). *Revista Sociológica (Méx.)*, 26 (73), pp. 249-264. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732011000200010#notas
- Del Toro, Guillermo (Productorx y directorx) y Gustafson, M. (Directorx). (2022). *Pinocho* [Película]. Netflix
- Gerwig, Greta (Directorx) (2023). *Barbie* [Película]. Warner Bros Pictures
- Lasseter, John (Directorx) (1995). *Toy Story* [Película]. Pixar Animation Studios y Walt Disney Pictures
- Lazzarato, Maurizio (2007). La máquina (Epílogo a un libro). <http://transform.eipcp.net/transversal/1106/raunig/es>
- Luske, Hamilton (Directorx) y Sharpsteen, Ben (Directorx) (1940). *Pinocho* [Película]. Walt Disney Productions



Reseña

Travesía crítica y anclaje de sentidos: una lectura de Pampa Arán

Comité editorial de *Polifónicxs*¹

Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

Ignacio de Goycochea

<https://orcid.org/0009-0007-7661-5123>

Ana Manuela Josefina Luna

<https://orcid.org/0009-0004-3939-2758>

Cecilia Mercado

<https://orcid.org/0009-0004-1805-4944>

Constanza Molina

<https://orcid.org/0009-0009-6524-2194>

María Florencia Sarabia

<https://orcid.org/0000-0002-4140-4912>



Ficha técnica

Título: *Travesías y anclajes. Fragmentos de una producción crítica* [Original]

Autorx: Pampa Arán

Editorial: Edicea (CEA, UNC)

Año: 2024

Número de páginas: 174

¹ Esta reseña, siguiendo el espíritu de esta revista, se construyó con base en el diálogo, a partir de la lectura del libro reseñado, de lxs que integramos este comité editorial. El resultado es este texto plural que recoge la polifonía de voces que nos atraviesan y constituyen como académicxs y estudiantes.

El libro *Travesías y anclajes: Fragmentos de una producción crítica*, editado por el Dr. Ariel Gómez Ponce, compila una selección de textos de Pampa Arán (1938-2024). Construido como homenaje póstumo a la extensa y amplia trayectoria de esta destacada docente e investigadora de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), esta edición pone en valor su legado académico y su contribución al campo de las ciencias humanas en América Latina. Lectorxs interesadxs en la semiótica, los estudios culturales y la literatura encontrarán en este libro un recurso valioso y una invitación a continuar las preguntas que animaron el pensamiento de Arán a lo largo de su carrera. Ya desde su título, el volumen responde a ese principal objetivo. En palabras del propio Gómez Ponce, "*Travesías y anclajes* es el título que Pampa, quien elegía delicadamente cada palabra que usaba, resolvió para esta selección que se compone como un catálogo de sus obsesiones" (2024, p. 12).

A lo largo del libro encontraremos desde sus reflexiones sobre la semiótica y el pensamiento interdisciplinario hasta sus incursiones en el análisis del género fantástico y la memoria cultural. En este sentido, el mayor aporte de *Travesías y anclajes* reside en su enfoque interdisciplinario e integrador. Los diversos textos que integran la publicación amplían los horizontes de la semiótica al presentarla ya no como un campo cerrado, sino como un espacio en constante expansión que dialoga con disciplinas como la antropología, la lingüística y la filosofía. Por su parte, destacamos también el diálogo constante entre la rigurosidad teórica y cierta sensibilidad humanista que permea toda la obra. Arán no sólo recupera y reinterpreta marcos teóricos esenciales para la semiótica, sino que también articula su experiencia personal como una forma de conectar la teoría con la praxis. Esta combinación resulta particularmente relevante en un contexto donde las ciencias humanas buscan renovar sus métodos para abordar las complejidades culturales actuales.

En cuanto a la estructura formal, el volumen se encuentra organizado en tres grandes ejes temáticos que reflejan el amplio espectro de intereses de la autora: las reflexiones en torno al campo de la semiótica, el interés por lo biográfico y el análisis cultural contemporáneo. En el primero de dichos ejes se le dedica un espacio central a la semiótica no sólo en tanto disciplina, sino como lente para comprender fenómenos culturales complejos. Arán reflexiona sobre la necesidad de enfoques interdisciplinarios que permitan modelar nuevos objetos de estudio, abordando las contribuciones de figuras clave como Iuri Lotman, Umberto Eco y Mijaíl Bajtín. En textos como "El campo semiótico y las nociones de trans e interdisciplina" y "Semiótica de la cultura en dos versiones: Lotman y Eco", la autora analiza cómo las teorías de estos críticos se intersectan y enriquecen mutuamente, proporcionando así herramientas para entender tanto los mecanismos culturales como las transformaciones históricas. Su capacidad para integrar distintas perspectivas convierte a la semiótica en un espacio dinámico y versátil de indagación intelectual.

Aparecen en los textos reflexiones sobre los conceptos de interdisciplinariedad, pluridisciplinariedad y transdisciplinariedad, en un intento por analizar sus implicancias en la producción de conocimiento semiótico contemporáneo. En su lectura sobre las teorías, Arán reconoce que estos términos son problemáticos, pero destaca su relevancia para enfrentar los desafíos epistemológicos actuales. Incluso retoma las palabras de Roland Barthes para explicar que la interdisciplinariedad surge cuando las disciplinas tradicionales se transforman por el surgimiento de nuevos objetos de estudio. A su vez, incluye en este debate la perspectiva de Basarab Nicolescu y su visión de la transdisciplinariedad como una forma de conocimiento que trasciende las fronteras disciplinares, así como también la propuesta de un enfoque holístico y dinámico que busque comprender una

realidad multidimensional. Este enfoque implica integrar diferentes niveles de realidad, conciliando las ciencias naturales y humanas.

La autora destaca cómo esta perspectiva entabla un diálogo teórico con el pensamiento de Lotman y su noción de semiosfera, que derivarían en preguntas clave para el desarrollo futuro de la semiótica. Entre ellas, podemos destacar el interrogante acerca de si la disciplina debe asumir una vocación transdisciplinar y cómo podría integrar saberes de otras áreas como las neurociencias o la biosemiótica. También cuestiona si se está ante el surgimiento de objetos transemióticos que aún carecen de métodos adecuados para su estudio. Finalmente, diferencia entre la transdisciplinariedad, con su enfoque epistemológico, y la interdisciplinariedad, más ligada a la resolución práctica de problemas a través de métodos combinados. En este punto, Arán subraya la necesidad de revisar la perspectiva semiótica actual y adaptarla a los desafíos del conocimiento contemporáneo.

En los textos del segundo eje, el biográfico, Arán reflexiona sobre su trayectoria académica y personal, mostrando cómo sus experiencias de vida se entrelazan con su desarrollo como docente e investigadora. En textos como “Archivo personal: espacios, experiencias, proyecciones”, relata sus inicios en la docencia en una escuela rural, su formación en la Universidad Nacional de Rosario (UNR) y su ingreso a la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) en un contexto marcado por la dictadura y el retorno de la democracia. Es sumamente interesante leer cómo recuerda la primavera democrática de su formación y los desafíos impuestos por la dictadura de Onganía, así como su participación en grupos de estudio clandestinos en la década del 70 junto a docentes históricos de nuestra querida universidad.

A su vez, durante esos años Arán afirma haber profundizado en el formalismo ruso, los postulados de Algirdas Julius Greimas y Barthes, en una búsqueda de reflexión sobre la semiótica en un contexto de efervescencia intelectual y editorial. Con el regreso de la democracia en los años 80, Arán se involucró en la actualización de los planes de estudio de la carrera de Letras en la UNC y logró la incorporación de una nueva orientación específica en semiótica: la que hoy conocemos como Estudios Críticos del Discurso. En los 90, pese a las limitaciones tecnológicas y económicas, presentó su tesis doctoral y consolidó su trabajo con autores como los ya mencionados Lotman, Eco y Bajtín. Durante este período, co-fundó el Centro de Estudios Interdisciplinarios y la revista *ETC. Ensayo, teoría y crítica*, que sirvió como plataforma para divulgar investigaciones y fomentar el diálogo interdisciplinario. La creación de la Maestría en Sociosemiótica en 1991 fue un hito importante para la expansión de los estudios semióticos en Córdoba y para abrir el campo a nuevas generaciones.

En los textos de este eje, Arán también destaca la apertura del Doctorado en Semiótica en 2003, un proyecto interinstitucional que continúa fortaleciendo el campo y afirma la necesidad de continuar construyendo una comunidad semiótica activa y de políticas que faciliten el intercambio de saberes mediante nuevas tecnologías, blogs y redes de trabajo colaborativo. Este compromiso con una semiótica crítica y expansiva refleja su apuesta por una disciplina que no sólo reflexiona sobre el mundo, sino que también interviene en él de manera consciente y solidaria. Consideramos que estas experiencias personales, lejos de limitarse a un anecdotario, sirven como base para discutir la evolución de los estudios semióticos en el país, destacando la importancia de los espacios colectivos de enseñanza y debate. También creemos que, en una actualidad tan individualista donde la producción inmediata hace boga, sentarse a leer cómo se construyó en nuestra casa de estudios una corriente de pensamiento única en el país es de vital importancia para resca-

tar no sólo la producción crítica e intelectual de la que somos herederxs, sino también la potencia del trabajo colectivo en la producción de conocimiento.

El tercer eje se centra en el análisis cultural contemporáneo, con especial énfasis en el género fantástico y sus transformaciones en la literatura y otros medios. En estos textos, Arán examina la evolución del fantástico desde su matriz literaria hacia expresiones más recientes en el cine y las series televisivas, destacando cómo estas narrativas continúan desafiando las fronteras entre lo real y lo imaginado. En “El gótico: historias, escenarios y genericidades”, se centra en la persistencia de lo gótico como categoría estética y su capacidad para revelar tensiones culturales. Por otro lado, “El paisaje cultural de la pandemia. Escenarios y grotesco” ofrece una lectura aguda sobre las dinámicas culturales y sociales que emergieron durante la pandemia de COVID-19, abordando cómo el grotesco funcionó como un espejo crítico frente a la fragilidad humana y social.

El último texto de esta serie, “Apuntes raros”, conecta la idea de extrañeza con una propuesta epistemológica, explorando cómo lo raro y lo marginal pueden generar nuevas formas de conocimiento. Este último texto destaca por la reflexión en torno a la naturaleza de lo raro y el reconocimiento de que su exposición no sigue su estilo habitual de orden y cohesión. En él se explora lo raro como una cualidad o predicado y no como una categoría ontológicamente definida en sí misma. Desde una perspectiva epistemológica, lo raro representa una ruptura con una percepción naturalizada de la realidad, generando tensiones al desafiar lo conocido. La autora concluye que “en síntesis provisoria y como hipótesis de trabajo propongo considerar lo raro como un dato cualitativo generado tanto objetiva como subjetivamente ... originando una tensión que consiste en descubrir que puede integrar una serie, modificarla o inaugurarla” (Arán, 2024, p. 173). Finalmente, cierra con una anécdota personal que ilustra cómo la percepción de lo raro puede ser a la vez única y desafiante.

En última instancia, podemos afirmar que *Travesías y anclajes* no sólo celebra la figura de Pampa Arán, sino que también se erige como un testimonio de su contribución al desarrollo de la semiótica tanto en nuestra propia casa de estudios como en América Latina. El énfasis en una semiótica dinámica y orientada al diálogo interdisciplinario propuesto en estas páginas por Arán resulta relevante en el contexto actual, donde las ciencias humanas enfrentan el reto de abordar fenómenos globales desde una perspectiva integradora. Además, su capacidad para entrelazar lo teórico con lo personal invita a lxs lectorxs a repensar la práctica académica como un ejercicio ético y creativo. *Travesías y anclajes* es una obra imprescindible para quienes deseen profundizar en el pensamiento semiótico y en su potencial para interpretar las transformaciones culturales contemporáneas. Más allá de su valor académico, el libro es un homenaje a la generosidad intelectual de Pampa Arán, quien dedicó su vida a abrir nuevas rutas en el campo de las ciencias humanas y quien, gracias a la creación de nuestra orientación discursiva, en cierto modo, hace posible que este proyecto editorial se gesté y se publique en el contexto actual.

Referencias bibliográficas

Arán, Pampa Olga (2024). *Travesías y anclajes. Fragmentos de una producción crítica*. En Ariel Gómez Ponce (Ed.). Edicea (CEA, UNC)

El cuerpo abyecto: menopausia y maternidad en *The Substance* (2024)

Milagros Molinari

Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
mimolinari@mi.unc.edu.ar
<https://orcid.org/0009-0003-8548-7953>



Ficha técnica

Título: *The Substance* [Original]
Directorx: Coralie Fargeat
Productora: Working Title Films, Blacksmith
Origen: Estados Unidos
Año: 2024
Duración: 141 minutos

Al ver *The Substance* (2024) nos encontramos con un filme que explora la violencia que implica envejecer como mujer en la sociedad —específicamente hollywoodense—. No es una preocupación nueva, por el contrario, es una problemática abordada en profundidad por discursos feministas en múltiples medios, pero que hasta ahora no había sido puesta en escena en las grandes pantallas de Hollywood. La originalidad e impacto de la película reside, en este sentido, no la premisa sino en su forma de plasmarla en tanto metacrítica de la industria: durante todo el filme seguimos la vida de la protagonista —interpretada

por Demi Moore—, Elisabeth Sparkles, antigua estrella de Hollywood que tiene su propio programa de *fitness* para mujeres y se entera que será despedida de su trabajo el día de su cumpleaños 50. Frente al impacto de ser despedida y ver cómo retiran un póster de ella camino a casa, Elisabeth se ve involucrada en un accidente de tránsito del que sale ilesa, pero del que obtiene una memoria USB donde se publicita una “sustancia” que puede inyectarse para conseguir una mejor versión de sí misma: más joven, más hermosa y más perfecta. Ante la presión del ostracismo social que la atraviesa, decide inyectarse “la sustancia” y así es como nace Sue, la mejor versión de Elisabeth, con quien debe “cambiar de lugar” cada semana y cuya existencia terminará por llevarlas a una muerte violenta y grotesca.

Parte de la popularidad del filme radica en las reacciones que el público —particularmente el masculino— tuvo a sus escenas de *body horror* y *gore*: múltiples espectadores sufrieron de mareos, cólicos e hipertensión que los obligaron a retirarse de la sala. Claramente, la película aborda la tensa, violenta y revulsiva relación entre la mujer, la juventud, la fama y la aceptación social a través del género del terror, el *body horror* y la comedia negra. *Body horror* es un término que se utiliza para describir un tipo de ficción en la que el cuerpo y la corporalidad son los causantes del miedo, asco y ansiedad en los personajes y espectadores (Aldana Reyes, 2020). La repulsión al cuerpo cambiado es el elemento central en el género, asco y repulsión que se manifiestan, al mismo tiempo, en el ámbito cultural. Así, la repulsión nos lleva a lo abyecto y su proceso, mediante el cual lo degradado y despreciable debe ser excluido de la sociedad (Aldana Reyes sobre Kristeva, 2020, p. 395). Es importante destacar que “the objects and subjects we deem abject, are naturally inseparable from the social sphere...” (Aldana Reyes, 2020, p. 395) por lo que tanto Elisabeth, como Sue y el *MOSTRO ELISASUE*, en tanto subjetividades que nos generan revulsión, se vuelven formas de expresar estigmatización y exclusión social.

Entonces ¿qué relación encontramos en *The Substance* entre esta cuestión y aquella vinculada a la menopausia y a la maternidad? El cuerpo femenino monstruoso en el cine está vinculado intrínsecamente con las nociones del embarazo, la menstruación, la sexualidad y la fertilidad. Señala Erin Harrington sobre los cuerpos femeninos: “they are always-already abject, although the mode of abjection shifts over time” (2018, p. 239). Con lo que nos encontramos en el filme: el cuerpo de Elisabeth ya es abyecto antes de la monstrificación que sufre como resultado de la experiencia con “la sustancia”. En la escena en el baño de hombres en la que Elisabeth escucha a su jefe hablando por teléfono, él comenta que la fertilidad de las mujeres empieza a disminuir desde los 25 años y en la grotesca escena de los camarones, le habla a la protagonista sobre la edad y la renovación, a lo que ella responde “What stops at fifty?”. Su jefe, Harvey, se queda en silencio, pero la audiencia sabe la respuesta: se termina el ciclo reproductivo, se entra en la menopausia, el cuerpo viejo, indeseable e infértil debe ser aislado e ignorado.

La “pérdida” de la juventud implica una pérdida de la sexualidad y fecundidad y esto resulta en una expulsión del espacio laboral, social, cultural. Frente a esta crisis, Elisabeth elige reproducirse mediante “la sustancia”. Con reproducción nos referimos tanto a la producción de descendencia como a la producción de un original. En la escena en la que la protagonista se inyecta “la sustancia”, la división celular le genera tal dolor que gime y tiene espasmos en posición fetal en el suelo de su baño y vemos cómo algo se empieza a mover dentro de ella, cómo su cuerpo se deforma para darle espacio a este otro ser, para

luego parirlo por la espalda, desgarrándose, convirtiéndose en la “matriz” de ese nuevo ente: Sue. Esta escena es acompañada de música electrónica con un beat constante que simula el latido de un corazón. Además, Sue debe alimentarse de Elisabeth sacando “fluido estabilizador” de la columna de su matriz para sobrevivir durante la semana que le corresponde estar consciente.

El tema de la maternidad se manifiesta tanto en la escena con la que empieza la película —que abordaremos más adelante— como en el resto del filme: Sue, al conseguir el trabajo antiguo de Elisabeth —protagonizar un programa de *fitness*, esta vez para jóvenes y mucho más sexualizado— le dice a Harvey que debe cuidar de su madre enferma semana de por medio. Asimismo, es destacable que las protagonistas se consideran entes cuasi-independientes entre ellas, al menos en tanto a comportamiento y psique, más allá de su vínculo de dependencia física-biológica: cuando ambas se comunican al número de teléfono de “la sustancia” para reclamar por el comportamiento errático de la otra, ignoran el recordatorio del interlocutor de que son una misma persona. Así, su relación se caracteriza por el arquetipo de la madre arcaica y abrumadora (Harrington, 2018), cuyas semanas se definen por Sue y su rebeldía como “hija”: el calendario de la cocina marca con una “X” los días en los que Elisabeth está consciente y “SUE” los días en los que la misma está consciente.

Elisabeth es, ciertamente, una madre resentida por la juventud de su hija, pero el éxito de Sue significa el éxito de ambas, ya que la vida que busca y logra Sue es una proyección de los deseos de Elisabeth. El conflicto final y grotesco del filme se da por esta relación de oposición entre la madre y su feto/hija, un tropo clásico del terror en el que el feto/hija existe en competencia con la madre, llegando a desplazarla, a destituir la (Harrington, 2018, p. 15) y a monstrificarla en el proceso. La búsqueda de independencia de Sue —su abuso del fluido estabilizador— vuelve grotesco el cuerpo de Elisabeth: primero se descompone un dedo, luego una pierna y la mitad de la cara, finalmente, todo su cuerpo es monstruoso y grotesco. En este conflicto se castigan mutuamente: cada vez que Elisabeth despierta más monstruosa, lleva a cabo un atracón de comida chatarra y grasienta que luego le genera alucinaciones a Sue, quien a su vez debe limpiar el caos que deja su “matriz” durante esos atracones y decide que no merece “vivir” su semana para desperdiciarla de esa manera.

Cuando Elisabeth se ve completamente deformada y monstrificada, decide finalizar con la experiencia el día en el que Sue debe abrir como anfitriona estrella el programa televisión *New Year's Eve*. Retira una jeringa con un líquido negro y se lo inyecta al cuerpo de Sue, pero se arrepiente antes de terminar y dice: “I can't do this. I need you. I need myself. It's **our**¹ big night”. Sue revive y en la rabia de darse cuenta de que Elisabeth trató de matarla, la asesina golpeando su cabeza en el espejo del baño y pateando su cuerpo monstruoso frente a los ventanales de su departamento, mientras se cubre de su sangre. Sue, ignorando las consecuencias de asesinar a su “matriz”, decide ir al programa, pero mientras la maquillan empieza a toser violentamente y se retira al baño. Así empieza la monstrificación de Sue: pierde dientes, se le cae una oreja y se le despegan una uña del dedo. Ya no es hermosa, su juventud ahora es abyecta, por lo que decide reproducir el ciclo: inyectarse “la sustancia” para obtener una mejor versión, más perfecta, de ella. Reproduce un círculo vicioso de la maternidad en el que da a luz a un monstruo deforme y grotesco que tiene la cara de Elisabeth en la espalda —*MOSTRO ELISASUE*—. Aún así, este

¹ El resaltado es nuestro.

nuevo ente decide ponerse el vestido elegante y los aros, pegarse en la cara el recorte del rostro de Elisabeth del cuadro de la sala de estar e ir a protagonizar el programa.

Al regresar al edificio de la producción alucina con el cálido recibimiento de los empleados que le dan cumplidos y le dicen que la aman en los pasillos. Así, sube al escenario en el momento que debía protagonizar originalmente y ocasiona pánico en los asistentes. Los hombres presentes la acusan de monstruo, “*freak*” y la violentan físicamente. Esta alienación y humillación de la mujer “...framing their very existence as something that evidences disgust and fear in men, such that these ‘scary’ women become associated with abjection and death (for men) and the fear of powerlessness and irrelevancy (for women)” (Harrington, 2018, p. 236). El filme termina con la cara de Elisabeth separada del *MOSTRO ELISASUE* —pero de todas formas grotesca— y arrastrándose hacia su estrella en el paseo de la fama de Hollywood, donde vuelve a alucinar afirmaciones y cumplidos a la luz de las estrellas. Finalmente, se disuelve en sangre y penetra las grietas de su estrella. A la mañana siguiente, esos restos grotescos son limpiados por una máquina, Elisabeth es olvidada y descartada sin ningún reconocimiento ni protocolo, aislada una vez más.

Para concluir, destacamos la escena con la que abre el filme: la yema de huevo que es inyectada con “la sustancia” y que ocasiona que este se duplique. La yema corresponde a un huevo no fecundado, por lo que, esencialmente, estamos viendo una inseminación a un núcleo infértil para que este se reproduzca. Como mencionamos, la menopausia se caracteriza por ser ese período de infertilidad a causa de la pérdida de ovocitos (*egg cells* en inglés), por lo que la relación entre la primera escena y el resto del filme se explicita claramente. Nos referimos a que “indeed, the female reproductive body is specifically made monstrous and rendered mad, again and again, in a manner that significantly shapes women’s own lived experiences of and knowledge(s) of their bodies and reproductive lives” (Harrington, 2018, p. 8).

Así como solemos ver a las mujeres como unidimensionales —especialmente a las mujeres “no jóvenes”—, corremos el peligro de hacer lo mismo con el filme: considerar que lo único que afecta a una mujer son los temas de juventud y belleza, ignorando los patrones, tropos y subtemas que entran en juego, mano a mano, en la construcción y desarrollo de ellos. Esta reseña es una invitación a tomar el riesgo de complejizar nuestro pensamiento sobre las mujeres y sus relaciones —consigo mismas, con su cuerpo, con la sociedad y viceversa—, al confirmar que, en *The Substance*, la juventud y los beneficios sociales que ella conlleva pueden ser recuperados no solo mediante una intervención médica, científica, sino mediante la relación con la reproducción y su construcción. Cada parte le da forma a este producto violento, grotesco y terrorífico que nos interpela tanto corporal como culturalmente.

Referencias bibliográficas

Fargeat, Coralie (Directora). (2024). *The Substance* [Película]. Working Title Films, Blacksmith

Fuentes

Aldana Reyes, Xavier (2020). Abjection and Body Horror. En: Clive Bloom (Ed.). *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*, pp. 393–410. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-33136-8_24

Harrington, Erin (2018). *Women, Monstrosity and Horror Film: Gynaehorror*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315546568>

POLIFÓNICXS

Blog Polifónicxs

<https://revistapolifonicxsffyh.blogspot.com/>

Instagram

<https://www.instagram.com/revista.polifonicxs/>

Correo electrónico

revista.polifonicxs.ffyh@gmail.com

Escuela de
Letras

ciffyh
Centro de Investigaciones
María Saleme de Burnichon
Facultad de Filosofía y Humanidades | UNC

ffyh
Facultad de Filosofía
y Humanidades | UNC



Universidad
Nacional
de Córdoba

